FRANCESCO DE SANCTIS

LA LETTERATURA ITALIANA NEL SECOLO XIX

VOLUME SECONDO

LA SCUOLA LIBERALE E LA SCUOLA DEMOCRATICA

A CURA DI FRANCO CATALANO

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1953

SCRITTORI D'ITALIA

N. 210

FRANCESCO DE SANCTIS

OPERE

VII

LA SCUOLA LIBERALE

I

ALESSANDRO MANZONI E LA SUA SCUOLA

CORSO DI LETTERATURA COMPARATA
DEL PROF. F. DE SANCTIS NELL'UNIVERSITÁ DI NAPOLI.
LEZIONE PRIMA.

L'anno passato ci siamo occupati di Alessandro Manzoni. Prima di dare un passo innanzi, sentiamo il bisogno di raccoglierci un poco, e presentare i lineamenti generali di quell'esame, affinché anche i giovani venuti ora possano seguire i nostri studi. Non voglio giá rifare la storia interna del Manzoni, e neppure ripercorrere le pagine su cui abbiamo veduto i movimenti di quella storia. Voglio solo darvi i lineamenti essenziali dell'artista, o, se vi piace meglio, tirare le conseguenze del corso compiuto l'anno passato.

Che cosa è Alessandro Manzoni? Potrei rispondere con parola affermativa e dire: è il *romanticismo*. E allora seguirei coloro che cosí lo battezzarono pel passato, ed anch' io parteciperei alle discussioni fatte intorno a quella parola. Voglio rappresentarvelo in una forma negativa, per uscire da questioni che non hanno piú oggetto, sono ormai reminiscenza storica: Manzoni è l'opposizione prima e piú recisa in Italia contro il classicismo.

Ogni forma letteraria nasce con un'atmosfera intorno a sé, la quale, quando emana da lei, quando è da lei raggiata al di fuori, si chiama atmosfera naturale a quella forma. Ma c' è

un'altra atmosfera artificiale e convenzionale, che viene dall'ambiente in cui essa forma nasce, dalle opinioni che corrono, dai pregiudizi del secolo, dalle passioni dell'uomo che la maneggia; densa atmosfera che rimane estrinseca alla forma stessa, e spesso la ottenebra e guasta.

Veniamo agli esempi. L'atmosfera convenzionale, estrinseca alla forma letteraria, fu nel Medio evo mistica e scolastica, la quale voi avvertite fin nel piú grande lavoro di quel tempo, nella *Divina Commedia*, squarciata appena dalla potenza del genio. L'atmosfera del tempo successivo, che siamo avvezzi a chiamare *risorgimento*, fu il *classicismo*, che ha pesato per tre secoli e mezzo in Italia.

Il classicismo fu, quando nacque, chiamato *risorgimento*: era infatti il risorgimento della civiltá, uscita dalle tenebre del Medio evo, e che si ricongiungeva con Virgilio e Cicerone, con Platone ed Omero. Era cosa vivente; ma dava a quella forma letteraria una Mitologia senza mito, una rettorica senza eloquenza, un involucro che chiameremo mitologico-rettorico.

Mitologia senza mito, perché Apollo e Citerea non avevano piú significato che come colori dello stile: rettorica senz'eloquenza, perché le forme ed i modi grammaticali e rettorici, che costituivano ciò che dicevasi eleganza, non aveano piú a sostrato il contenuto dei classici, cioè quelle idee religiose o morali da cui nascevano e a cui ritornavano.

D'altra parte quest'atmosfera viziava l' interno processo della forma: oggi diremmo la *formazione*. Il poeta, lo scrittore prendeva un concetto, un' idea, un tipo, un personaggio, intorno a questo concentrava tutta la luce e lasciava il rimanente in profonda oscuritá: era un'astrazione riscaldata dall' immaginazione a scapito di tutto il resto della vita. Quindi mutilazione della vita, falsitá della rappresentazione: ciò chiamavasi processo ideale.

Ed il contenuto, la materia che doveva entrare in quelle forme? Potrei esprimere i pensieri di quel tempo in questa formola: datemi il *che* e vi darò il *come* — il *che* era l'*ubi consisiam*; basta il *che* e sia qualunque, come fanno oggi i poeti improvvisatori.

Perciò i temi piú assurdi e piú sciocchi erano trattati con la stessa solennitá e pompa con cui Pietro Bembo recitava le sue dicerie e Monsignor della Casa le arringhe a Carlo V.

Come poté quest'atmosfera permanere in Italia fino alla prima metá del secolo XVIII? — Quando c' è un contenuto che agita il cervello ed è preso sul serio, presto o tardi straccia l' involucro viziato che ha attorno, e si fa valere, si fa vivo. Anche in quel tempo Machiavelli ed Ariosto poterono rappresentare gli elementi ancor vivi, nonostante quest'atmosfera.

Ma se c' è l' indifferenza del contenuto, se non c'è nulla di serio, la letteratura è una storia vuota di forme, e la storia letteraria italiana dal secolo XV al XVIII è storia della forma classica, che giunge all'ultima degenerazione coll'accademia e con l'Arcadia.

Nella seconda metá del secolo XVIII si presenta un fatto legato con altri fatti europei. Si comincia a sviluppare nello spirito italiano un nuovo contenuto, morale, religioso, democratico, politico, nazionale, fondato nella fratellanza umana opposta ai privilegi, nella rivendicazione di que' diritti che si dissero naturali perché basati sulla natura umana.

Direte: ecco il nuovo contenuto, ed ecco stracciata l'atmosfera classica. Non è cosí. Quando sorge un nuovo contenuto, lo spirito vi si travaglia e non può ancora aver agio di lavorare la forma in cui quello cala. Cosí, quando il cattolicismo apparve, lo spirito fu occupato dalle nuove idee, dai sentimenti nuovi, ed il cattolicismo rimase annidato in forma pagana. Tardi si emancipa il contenuto e tardi sceglie la forma sua: esso si muove per qualche tempo nell'atmosfera che trova, nelle forme solenni e rettoriche del genere classico; la libertá è avvolta in vesti patrizie, il Bruto di Alfieri è democratico vestito da despota, parla da imperatore e nondimeno esprime un nuovo contenuto.

Questa dissonanza fra il contenuto e la forma se fosse stata avvertita, è evidente che il poeta avrebbe con quello generata la forma. Ma non fu avvertita, fino ai tempi della rivoluzione francese e della napoletana. Al 99 le donne morivano come le antiche, mormorando sul patibolo: *forsan et haec olim memi-*

nisse juvabit; gli oratori si atteggiavano a Bruti, le donne a Cornelie.

Ma quando esiste il contenuto, picchia e ripicchia, a lungo andare si fa la via, si crea la forma sua. Perciò era giá pronta in Italia la soluzione. E se la letteratura italiana avesse avuto un processo logico, quale sarebbe stata la soluzione? Creare forma eguale al contenuto, sostituire una forma diretta all'atmosfera viziata, calare quel processo ideale di formazione nella vita. Ma il movimento non era nato in Italia, c' era qualcosa d' importato, venuto di Francia, né, anche oggi, siam liberi da questo qualcosa. Ed appunto, mentre il nuovo contenuto cercava la forma sua, ricevé un altro impulso, piovve in Italia la parola *romanticismo*, che suscitò tante discussioni.

Il romanticismo veniva qui non quale era nel suo fiorire in Germania, ma quale le lotte politiche lo aveano corrotto, facendone un'arma di guerra. Il romanticismo tedesco, di cui vi farò altra volta la storia, aveva avuto mezzo secolo di sviluppo, i suoi grandi poeti come Tieck e Novalis, morto consunto nella fresca etá di trent'anni, i suoi filosofi come Schleiermacher e Schelling, eruditi e filologi come i fratelli Grimm, i suoi centri di vita, prima Vienna, poi Berlino e Dresda. Esso avea questo sviluppo quando in Italia era la dissonanza tra il nuovo contenuto e il classicismo: e la Germania operava la sua rivoluzione letteraria per combattere il classicismo importato dalla Francia.

Piovve in Italia il romanticismo quando il suo teatro era divenuto il Medio evo, sopprimendo il mondo moderno, quando l' idealismo di Fichte con cui aveva tante attinenze, era divenuto misticismo e scolasticismo, quando la libertá delle regole che propugnava era caduta ne' piú ampi trascorsi dell' immaginazione, producendo il fantastico ed un nuovo macchinismo, la mitologia nordica. In questo stato di degenerazione venne in Italia, secco, nudo, con quel fantastico, quella libertá di forme; invaso dal nuovo macchinismo, dovea trovare e trovò grandi opposizioni, sollevò naturalmente l' indignazione di Vincenzo Monti, il piú sereno ed immaginoso poeta classico di quel tempo;

che vedeva a Citerea sostituite le streghe, le ballate di Bürger tradotte dal Berchet, a Virgilio ed Omero sostituite le fantasie nordiche.

Alessandro Manzoni fu tirato per le falde nel romanticismo, i seguaci lo battezzarono romantico e forse egli stesso vi credette; ma era uno di quegli ingegni stampati in Italia, la cui natura, le cui facoltá di uomo e di artista ripugnavano al corrotto romanticismo francese e tedesco.

Il Manzoni in Italia ha lasciato tre grandi cose che hanno oltrepassato la sua personalitá e costituito una scuola non ancor morta. Egli si presenta come negazione del classicismo senza metter i piedi nel romanticismo, — ha cristianizzato il contenuto giá esistente, — egli gli ha dato una forma diretta e popolare dissipando l'atmosfera classica, — ha disfatto quel processo ideale astratto e rendutolo reale, positivo. — Ecco tre grandi lineamenti, ognuno de' quali basterebbe a rendere immortale un uomo, e che, presi insieme, costituiscono tutta una rivoluzione letteraria.

Non ha preso il cristianesimo che sorgeva allora come reazione romantica, in opposizione al contenuto patriottico, ma come suggello e consacrazione di quello. In una formola potrei dire quel che costituisce lo spirito intrinseco delle creazioni manzoniane: — quel ch' è vero per diritto naturale, è vero anche secondo Dio, secondo il Vangelo. — È il Vangelo che consacra la democrazia, diventata democrazia cristiana; è il Vangelo che consacra la libertá, diventata libertá cristiana; le idee del secolo XVIII sono messe sotto il manto della Madonna e di Dio. Il contenuto antico è battezzato, eppure solo trasponendo i termini, dal diritto naturale passando ad un diritto superiore, quel contenuto si ringagliardisce, piglia nuove forme, nuovi colori, e nuovi motivi e tendenze, e nuove corde; e tra queste corde la piú possente è quella che si avvicina al femminile, alla soavitá, alla dolcezza; l'umiltá, la caritá, la preghiera, l' invocazione di Dio, la rassegnazione.

Ecco il movimento operato nel contenuto dal Manzoni: piú grande è il movimento nella forma.

Manzoni ha combattuto a morte quell'atmosfera classica; egli vince i suoi avversari anche nel campo della critica, quantunque quella benedetta forma risuoni ancora nelle Accademie e nelle scuole. Egli vi ha sostituito una forma diretta e popolare. *Diretta*, perché non è fatta secondo preconcetti, a priori, nasce dal seno stesso del suo contenuto. *Popolare*, perché non l'ha cercata in questo o quel circolo o accademia, ma nel popolo, e l' ha resa accessibile a tutte le classi.

Ha trasformato lo stesso processo di formazione, che, maneggiato da lui, non è piú un ideale astratto e preconcetto su cui si concentri tutta la luce a discapito della vita, ma è la stessa vita, l' ideale calato nella realtá.

Non ricorderò i tentennamenti, i contrasti, i tentativi di Manzoni per realizzare se stesso. Da quelle dispute, da quelle forme in cui a volta a volta s' è espresso, che si stacca? Tre cose: un contenuto ringiovanito, abbiam detto, una forma popolare diretta, un processo storico e positivo sostituito ad un processo ideale astratto, tre cose che rimangono caratteri di una scuola.

Aggiungete la sua possente personalitá: in Manzoni avete tre uomini: il critico, lo storico, l'artista.

Il critico, novatore che ripudia le regole volgari e nondimeno non trascende nel puro fantastico, nella licenza dell' immaginazione; portato da un' intima misura, gitta via regole e ne crea altre, crea catene in cui si agita l'artista e che non esistono. Sono i dubbi e i tentativi d'uno spirito che in quella confusione di romanticismo e classicismo cerca una via sua. C' è del falso in quella critica, ma la dote di colui che ha vero ingegno, è che quando vero e falso son prodotto del suo cervello, l'uno e l'altro diventano stimoli e aiuti alla sua produzione. Cosí avvenne a Dante, a Tasso, cosí è avvenuto a Manzoni.

Que' giudizi, quelle opinioni non interamente veri, ma venuti dal suo cervello, lo seguono, lo investono, nol lasciano acquetare in una forma, lo spingono da una in un'altra finché non si sente realizzato ed esaurito.

La storia interna di Manzoni è la storia di questo contrasto tra il vero ed il falso, dagli Inni alla Tragedia, dalla Tragedia al Romanzo.

È in lui lo storico: storico d'opposizione, perché in quel momento di reazione generale non poteva accettare storie italiane dettate con preconcetti, quantunque in favore della libertá e del patriottismo. Gli pareva questo un falsificare la storia, mentre lo storico deve, senza giudizii anticipati, seguire il cammino de' fatti. Benché la tendenza reazionaria traluca nelle linee di quegli scritti, e ci si veda ancora il desiderio di dare una smentita agli storici anteriori, dal Machiavelli al Sismondi, pure vi si trova la tendenza ad una grande imparzialità, per cui se dá torto al re Longobardo, non dá ragione a Carlomagno.

C' è l'artista. Dico a disegno artista e non poeta. L'anno scorso ebbi tra le tante una lettera di un tale che mi chiedeva conto di questa differenza. Ed è differenza non solo letteraria, essendo *artista* il genere e *poeta* la specie; ma piú profonda. Il poeta stesso quando scrive è piú poeta che artista o piú artista che poeta. L'artista non è posseduto tutto intero dal contenuto che vuol rappresentare, il contenuto non investe tutta la sua intelligenza, tutto il suo cuore, non gli toglie il possesso di sé. Gli rimane la forza di poter guardare a distanza il contenuto, come fa il pittore del suo modello; non è tanto intelligenza o sentimento, quanto calore d' immaginazione in quel momento. — Il poeta invece è tutto investito dal suo contenuto, non si calma con l' immaginazione, non ha un mero calore di frasi, di fantasia; ha in sé una forza che lo spinge all'azione, a propugnare tra gli altri quel che sente in sé: e spesso questo soverchiante contenuto impedisce al poeta di essere artista. Ecco perché dissi Dante piú poeta che artista, Petrarca piú artista che poeta, ed aggiungo che Manzoni è piú artista che poeta. Tutto quel suo mondo religioso, morale, patriottico, non è possente abbastanza da tirarlo nell'azione; ma è possente abbastanza per riscaldare la sua immaginazione e far nascere il bisogno di estrinsecare al di fuori quel che sente in sé, e insieme

la forza di tener lontano il contenuto, contemplarlo, restargli tranquillo dinanzi. Ciò rende men forte il poeta, ma fortissimo l'artista, che, padrone del suo contenuto, lo volge a suo talento.

Ne nasce una grande potenza d'analisi. L'uomo investito tutto dal suo contenuto, non ha la quiete necessaria per analizzarlo, è sintetico: un' immagine e passa innanzi. L'analisi si sviluppa se l'uomo è tranquillo abbastanza per mettersi innanzi il suo contenuto, guardarlo, studiarlo. I fatti meno importanti, le piú fuggevoli apparenze sono analizzate da Manzoni in guisa che ne cava un vero processo psicologico; in mezzo alla piú grande elevazione del suo contenuto, si arresta a un tratto per quello spirito d'analisi, e abbandonando la tessitura, i personaggi, il movimento delle passioni, si mette a contemplarlo, a fare un processo psicologico.

È ancora quella quiete beata che i tedeschi chiamano olimpica e attribuiscono a Goethe, che gli dá la misura e la temperanza, lo tiene al di sopra del contenuto e gli fa trovare nella rappresentazione il *fin qui basta*, quella gradazione di tinte che rappresenta la stessa misura, sí che non vi spinge alle lagrime, non produce commozione profonda. Questa quiete è spinta spesso fino ad una leggera tinta ironica, pare quasi senta che quello è un fantoccio della sua immaginazione, ci si spassa, rivelando poca potenza del contenuto nel suo cuore, grande nell' immaginazione.

Tutto questo ha dovuto produrre un gran movimento in Italia, non giá movimento venuto direttamente da lui, essendo Manzoni un uomo solitario, quieto, modesto, tenutosi tranquillo nel suo gabinetto mentre i seguaci suonavano la gran cassa. Ma grande fu l' influenza delle sue opere: si formò un gruppo di giovani letterati che erano come ripercussione del caposcuola. Che cosa è una scuola? È la decomposizione di colui che essa piglia a modello. Quegli è la sintesi; la scuola comincia l'analisi.

Le qualitá, i lineamenti di Manzoni sono decomposti dai suoi discepoli, sviluppati quale in un senso, quale in un altro. Nasce da questo movimento che i difetti del caposcuola, misu-

rati, tenuti a freno dal genio, escono fuori come bellezze, diventano *maniera*, e ciò è la degenerazione della scuola.

Le parti solide, profonde di essa, trovano altri uomini che le trasformano, danno loro nuovi impulsi, e lá è il progresso. Nella scuola di Manzoni un ramo degenera, un altro si sviluppa e va innanzi. Vediamo la degenerazione.

Manzoni, v'ho detto, è piú artista che poeta, è in lui una vena romantica tenuta a freno dalle potenti sue facoltà plastiche, un elemento positivo e storico che si sostituisce al processo ideale astratto. Pigliamo ora il suo compagno di camera, il suo amico, colui che egli ha piú amato, in cui egli riponeva le maggiori speranze, Tommaso Grossi. Chi è Tommaso Grossi? È il puro artista, il puro romantico, il puro storico; è la nuova tendenza di Manzoni spogliata di tutti i limiti in cui il grande poeta l'avea mantenuta. Andiamo ad un altro estremo, Niccolò Tommaseo è ciò che di piú nobile ed elevato è nel contenuto di Manzoni, cristiano, morale, patriottico, che esce fuori in modo artificiale, scompagnato dalla immaginazione e dalla fantasia.

Manzoni ha voluto cristianizzare il contenuto; e l'ha fatto in modo da non produrre opposizione e distacco. Mettete ora l'opposizione in luogo dell'armonia, il cristianesimo, il diritto divino che respinge il diritto naturale e umano, e avete Cesare Cantú e la sua *Storia Universale*, la maggiore delle sue opere, che è una lotta continua contro lo spirito moderno a nome dello spirito moderno. Tutto questo movimento dove va a finire? In un puro e vuoto formalismo: il pensiero del Manzoni diventato semplice forma, semplice colore, con gli angioli e i santi e le chiese, colori d'una poesia ispirata da altre idee ed oggi caduta nelle scuole. Ed avete l'*Angiola Maria* del Carcano, e qui a Napoli a' tempi miei, il Baffi, il Ruffa, la Guacci, la Mancini, e superiore a tutti per importanza un uomo che non nomino senza sentirmi commuovere, caduto in tale stato da poter dire come santa Caterina: mi sento morire e non posso morire, Saverio Baldacchini. Che è questo? È l'Arcadia nella scuola di Manzoni, vuota insipidezza.

Ma c' è un altro cammino, che esprime il progresso e lo

sviluppo di questa scuola. C' è nel Manzoni un sentimento religioso e morale il quale rimane nella scuola con la sua importanza, anzi è lavorato, maneggiato, trasformato per riuscire a qualcosa di piú serio che non sia Renzo e Lucia, per avere azione nella societá. Ma non è qui la questione ardente, non è ciò che muove lo spirito italiano nelle lotte contro il dispotismo, in mezzo alla rivoluzione di Spagna, alla rivoluzione di Luglio, alla rivoluzione del 48. Tutti ardevano per formare la patria, costituire la libertá. Il patriottismo possente nel Manzoni, prende ormai il di sopra, va sul proscenio, diventa punto di mira, il resto del contenuto manzoniano diventa mezzo, accessorio: e quello ha in Pellico e Berchet i suoi poeti, in Massimo d'Azeglio il suo romanziere, il suo storico in Cesare Balbo, i suoi filosofi in Rosmini e Gioberti: scuola degna di tanto maestro, e che sará quest'anno il campo de' nostri studii.

[Roma, 7 e 8 dicembre 1872.]

II

TOMMASO GROSSI

Seconda lezione del prof. Francesco De Sanctis.

Intorno al Manzoni si formò una nuova critica letteraria, la quale non avea piú per fondamento una semplice opposizione al classicismo, ma si chiamò critica romantica. Il caposcuola, come suole avvenire, era piú temperato, meno sistematico, ed anche piú disposto, nella lotta, a tenersi nei limiti della gentilezza e della benevolenza, a riconoscere i meriti de' suoi avversari. Chi legge i suoi lavori critici, ci vedrá una leggera ironia, ma non scompagnata mai da grazia e da gentilezza. Perciò Manzoni, quantunque in un campo opposto, fu molto amato dall'autore de' *Sepolcri*, allora esule in Londra, e stimato dal rappresentante della scuola contraria, Vincenzo Monti, che con Alfieri era stato il suo modello di poesia nella gioventú. Quando Monti sparve dalla scena, accompagnato da fiere censure per la fiacchezza della sua condotta, tanto che Pietro Giordani dové fare una specie di apologia del suo amico, Manzoni scrisse quattro versi rimasti come epigrafe delle opere del Monti, dettati piuttosto dal cuore che dal senno e non ratificati dalla posterità:

> Salve, o divino, a cui largí natura
> Il cor di Dante e del suo duca il canto! ecc.

Come vedemmo, Manzoni dette l'avviamento in Italia a quella che diciamo letteratura moderna; ma ciò non bastava agli

scolari, a que' giovani lombardi che avevano le stesse tendenze. E siccome allora i fratelli Schlegel destavano rumore in Germania, e giunsero anche in Italia mercé la traduzione del Gherardini, e tutto era romantico, la scuola oltrepassò il maestro e mise fuori un complesso d' idee che si chiamò romanticismo. Il quale non fu come in Germania, non fu quello che Victor Hugo costituí in Francia, ma fu romanticismo italiano.

Quali sono i caratteri di esso? Libertá dell'arte, il fantastico, il sentimentale e il musicale. Esaminiamoli.

Libertá dell'arte. — Come sapete, nel secolo XVIII l'arte fu considerata come mezzo per propugnare, istrumento per divulgare concetti politici, patriottici, religiosi, morali, che fermentavano nelle menti e produssero la celebre Rivoluzione. Non era un concetto nuovo, lo ebbe Dante e il secolo XVIII ringiovanillo: era l'arte *bella faccia di veritá*, il vero *condito in molli versi*, una forma il cui valore stava nel dar rilievo al contenuto, e questo era scopo, l'arte mezzo. Uno de' meriti principali degli Schlegel fu di mettere l'arte fine a sé stessa.

Questa dottrina, oggi divenuta assioma, formulata alla francese da Victor Hugo è: *l'arte per l'arte.*

Non giudicare un'opera d'arte dal suo contenuto, morale o immorale, vero o falso, frivolo o importante, giudicarla in sé stessa, con criterii propri, fu il fondamento della critica romantica.

Messo da parte il contenuto, rimane la forma, e c' è una forma romantica. Quale ne è il carattere? C'era una reazione contro il sensismo inglese e francese di Locke e di Condillac, la quale giunse fino al piú esagerato spiritualismo, confinante col misticismo del Medio evo. Ed il carattere di quella forma fu cercato nel Medio evo; il motto col quale essa fu indicata, è: *spiritualizzare la forma.* Cioè una forma che perde i suoi contorni, le sue linee dirette, la misura e la precisione nelle parti plastiche, e diviene, come si disse, una linea curva guizzante come serpente, quello che Hogarth chiamò *linea serpentina.* La linea curva è una linea che incontra delle altre, si mescola con esse, e dá linee l'una entrante nell'altra, per meglio simulare la vita. E *guizzante* che vuol dire? Non sono piú sentimenti de-

finiti, determinati, ma a guizzi, chiaroscuri, ombre e lampi, che fanno travedere piuttosto che vedere.

Questa forma non ha base nella realtá, ma piuttosto nella immaginazione lasciata in balía di sé stessa, nel regno degli spiriti, delle streghe, delle fate, dei miracoli e dei santi come nel Medio evo; — e ciò fu chiamato il *fantastico*. Fondata su *linee curve*, produce contrasti duri, crudi, che a prima vista fanno effetto contrario alla realtá e alle proporzioni normali, e come nella natura, cosí nella letteratura si ebbe il *grottesco*.

La forma che ne' classici è il fine della poesia, nel romanticismo è il mezzo per produrre impressioni o sentimenti. Una volta che per sollevare la realtá in mezzo ad una regione spirituale, la snaturate, anche voi vi mettete in uno stato non naturale, di esaltazione. Le impressioni e i sentimenti, che nel placido cammino dei classici si sviluppano a poco a poco fino alla catastrofe, nel genere romantico scoppiano violentemente fin dal principio. Fin dal primo verso trovate odio, meraviglia, ira, siete gettati in una situazione nervosa, convulsiva.

Né basta il sentimentale, ch' è il carattere spirituale della forma. Quando essa diviene tecnicismo, metro, versi, parole, bisogna trovare espressioni corrispondenti ad una natura cosí fantastica ed esagerata.

Per esprimere i sentimenti violenti avete la lirica, uno stato indefinito dell'anima a cui corrisponde la musica: la parola piú non esprime qualche cosa di netto e preciso. I romantici al plastico cercarono sostituire appunto il carattere lirico e musicale.

Una scuola la quale fondava l'arte su questa forma, non poteva star contenta ai generi di letteratura allora in voga, e andò a dissotterrare quei generi ch'erano stati in voga nel Medio evo. Il genere letterario corrispondente a quella forma era la *Leggenda*, genere proprio del fantastico e dei miracoli. Ed esso produceva la *Romanza*, la quale è la leggenda da cui si taglia il racconto, non rimanendovi che il motivo lirico e musicale. Insomma, immaginate una tragedia da cui siasi tolto tutto, rimanendo la catastrofe: un momento lirico da cui nasce un'esposizione quasi musicale.

Tutti questi caratteri li trovate ne' canti popolari che sono delle romanze, come il gondoliere che aspetta la sua amata, e quella napoletana:

Fenesta che llucive e mo' no lluce,

un motivo fondato sopra una situazione lirica, che rappresenta i movimenti dell' immaginazione popolare. Vi darò un esempio.

Il Grossi nell'*Ildegonda* immagina che la fanciulla un giorno, chiusa in una stanza, trovi in un vecchio libro una romanza: ed egli mette la romanza nella *Ildegonda* in ottava rima. Essa è fondata sopra una situazione comune nel Medio evo.

Sveno parte per la crociata, la sua innamorata gli va appresso; combattono insieme, muoiono insieme e rimangono abbracciati, cadaveri. Era un tema assai popolare a que' tempi. E Tasso ebbe torto di non impadronirsene. Egli che avea troppo scrupolo, mise nel poema Erminia, Clorinda, Armida, donne pagane, ma non una cristiana al seguito dei crociati.

La stessa Sofronia è una vergine, ed ella ed Olindo sono sposi secondo le regole, come Gildippe ed Odoardo.

C' era dunque questo tema di Fiorina e Sveno. Nella romanza tutto il racconto è divorato, rimane l'ultimo momento. Eccola:

. . . . . Errante, pellegrina
E pur segnata della croce il petto,
La regal casa abbandonò Fiorina
Per seguitar l'amato giovinetto.
Combattendo al suo fianco in Palestina,
Fu il terror de' credenti in Macometto:
Da valorosi insiem caddero in guerra;
Dormono insieme in quella sacra terra.

Era d'autunno un bel mattin sereno,
L'ultimo ch'ella si destava all'armi.
— Fiorina, ah non voler, diceale Sveno,
Non voler nella pugna seguitarmi:

Immensa strage s'apparecchia; oh almeno
Il diletto tuo capo si risparmi!
Non l'ascoltava: insiem caddero in guerra;
Dormono insieme in quella sacra terra.

I cadaveri santi fur trovati
Nel campo ove la strage era maggiore,
Tenacemente insieme ambo abbracciati,
In atto dolce di pietá e d'amore,
Riposano gli spiriti beati
Nella pace ineffabil del Signore:
I corpi, come giá caddero in guerra,
Dormono insieme in quella sacra terra.

Tutta la romanza è fondata sopra un motivo — l'ultimo verso — che poi, come nella musica, torna sempre con certe variazioni che lo mettono in rilievo.

Poi, quando si sviluppò di piú la letteratura, vi fu un genere che riuní la Leggenda e la Romanza: la *Novella*, sostituita ai *conti* e ai *fabliaux* dei trovatori provenzali e italiani. In principio la novella era un racconto disteso coi nessi voluti dalla ragione, e terminava in una situazione da romanza, in un momento lirico. Nelle mani del Boccaccio diventò la parodia di sé stessa, pure, anche dopo lui la forma antica persistette, e trovate, anche in mezzo alle licenziose e burlesche, certe sue novelle commoventi come Ginevra, Gerbino. Le trovate in tutt' i romanzi cavallereschi italiani, nel *Morgante* del Pulci, nell'*Orlando* del Boiardo, nel *Furioso*. In mezzo alla narrazione generale è qualche episodio commovente, la novella antica introdotta nella tela. Il Tasso stesso che voleva fare un poema serio come l'*Iliade* e l'*Eneide*, ve le ha messe. Che cosa è infatti *Olindo* e *Sofronia*?

La scuola romantica disseppellí questo genere letterario e lo ringiovaní. Non solo tornò in luce la novella purificata, tolta dalle mani dell'abate Casti, ma anche il metro di essa. Era per la novella e la romanza nel Medio evo l'ottava rima, come la terza rima pe' racconti mistici. E perché risorge ora l'ottava?

Dopo di essa erano venuti i versi sciolti, come ne' *Sepolcri*. Ma in questi è impossibile l' intonazione musicale, mentre nell'ottava nasce un'onda armonica che si presta a tutt' i movimenti di quell' indefinito che fu detto il fantastico: è appunto l'elemento musicale e lirico di cui vi ho parlato.

Tommaso Grossi, l'amico e compagno di Manzoni, tanto che l'un l'altro si comunicavano i loro manoscritti, rimise in voga la novella. Quando Manzoni avea scritto gli *Inni*, uscí la prima novella che il Grossi compose in dialetto milanese, e poi traslatò in italiano. Egli rappresenta quel breve periodo detto dell'*arte romantica*.

Innanzi tutto non si preoccupa del contenuto. Chi legge i suoi lavori e può dimenticare l' Italia di allora, la immagina in una situazione di beata prosperitá, di ozio, in cui non fosse nessuno scopo serio alla vita, e l'uomo vivesse strimpellando la chitarra e facendo sonetti. Questo carattere è proprio del secolo XVII e della prima metá del XVIII. Siamo ricondotti ne' beati tempi lirici in cui il Tasso ed il Guarini parlavano di amore a Tirsi ed Amarilli.

Che cerca il Grossi nelle sue creazioni? Una storia che possa produrre certi effetti estetici; concetti politici, religiosi, morali non si trovano in lui. Nella forma cerca il fantastico fino al grottesco, carattere della forma romantica.

Il fantastico nel Medio evo era naturale allo spirito. Gli uomini vivevano in ispirito in un altro mondo, al quale era abituata la loro immaginazione; il mondo sensibile non era guardato, era un' incognita anche all'occhio de' sapienti, mescolato con magie e visioni. Il fantastico nel Medio evo è preso con tutti i caratteri d'un fatto normale. Quando Passavanti o Cavalca raccontano i miracoli o le apparizioni, non sentite in loro che la coscienza ripugna a quelle cose, anzi essi le rappresentano con quelle tinte precise, plastiche, determinate, con cui noi rappresentiamo i fatti che vediamo svolgersi sotto i nostri occhi. In pieno secolo XIX cercare nel fantastico la base dell'arte, è prendere una base artificiale, trasportare l' immaginazione in campi estranei alla nostra natura attuale.

Per Tommaso Grossi il fantastico non è che un mezzo per produrre impressione, scopo ultimo è il sentimento; ed in quel tempo lo mettevano sopra Manzoni, appunto perché faceva piangere e Manzoni no. Fin dal principio vi trovate in un mare tempestoso; e come si naviga in mezzo alla tempesta, a forza di starci dentro le prime impressioni spariscono, vi ci abituate, e l'esagerazione del sentimento uccide il sentimento.

Il Grossi adopera nelle novelle l'ottava rima, quel periodo in versi cosí musicale nel Poliziano e nell'Ariosto, spezzato nel Tasso. Qui è peggio, perché vi si cerca soltanto un sentimento musicale, per cui l'ottava è rotta in tanti periodetti; per troppo cercar la musica, l'ottava diventa non una orchestra ma un istrumento qualunque, che non sará mai musica per sé solo, e non produrrá mai l'effetto che nasce dall'accordo degli strumenti musicali.

Prendete un'ottava del Tasso, la morte di Clorinda, e un'altra del Grossi, la morte di Lida. È evidente che il Grossi scrivendo quell'ottava ha avuto innanzi l'altra. Giá nelle sue novelle sono reminiscenze del Tasso, suo autore prediletto finché non ebbe il desiderio di fare un poema superiore alla *Gerusalemme*, i *Lombardi*. Ecco l'ottava:

> D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
> Come a gigli sarian miste vïole:
> E gli occhi al cielo affisa; e in lei converso
> Sembra per la pietate il cielo e il sole:
> E la man nuda e fredda alzando verso
> Il cavaliero, in vece di parole
> Gli dá pegno di pace. In questa forma
> Passa la bella donna, e par che dorma.

È un po' monotona, non è quella dell'Ariosto, ma non è priva di movenze. Notate quello:

> E la man nuda e fredda alzando verso
> Il cavaliero. . . . .

È un verso che si unisce con un altro: questi congiungimenti interni rappresentano appunto una di quelle movenze di cui parlavo: cosí pure il periodo spezzato al settimo verso.

Quella del Grossi è in fondo la stessa, ma monotona, priva di movenze:

> Nero, sul petto e sulle spalle sciolto,
> Il bel crin le traspar di sotto al velo:

Due punti.

> È rugiadoso e candido quel volto,
> Qual giglio appena svelto dallo stelo:

Altri due punti.

> In soave d'amore atto rivolto
> Tien l'angelico sguardo in verso il cielo;
> E sulle labbra pallide il sorriso
> E la gioia le sta del paradiso.

Che avete qui? Delle linee parallele, versi a due a due, senza alcuna movenza: ciascuna coppia è una variazione della precedente, lasciando stare quella *gioia del paradiso* della fine.

Ecco ciò che io chiamo abuso dell'effetto musicale.

Cosí i caratteri propri del romanticismo sono palpabili nel Grossi: ma se rimanessi in quest'analisi generale, ciò non basterebbe a farvi persuasi. Le teorie, soprattutto in letteratura, non sono matematica, idee dirette, palpabili, da determinarsi con formole come fu fatto in Francia pel romanticismo; ma hanno fuggevoli gradazioni come la vita, e se le fissate nelle regole, avrete, invece di quella d'Orazio, un'altra *arte poetica*, ma cadrete nella pedanteria. Scendiamo dunque a studiare i caratteri del Grossi nei particolari. Egli cominciò colla *Fuggitiva* quando aveva diciannove anni, dopo la novella tentò il romanzo col *Marco Visconti*, e infine il poema epico co' *Lombardi*. La *Fuggitiva* gli acquistò presto molta fama, ed egli la

ridusse in italiano, segno certo che in essa era qualche cosa corrispondente alla voga, all'opinione pubblica.

Quando il Grossi scrisse questa novella, era accaduto un fatto straordinario, la ritirata di Mosca; fatto che colpí l' immaginazione e produsse molte poesie in Italia e fuori. Mentre il Grossi scriveva la *Fuggitiva*, un altro giovane poeta, anch'egli percosso da quel fatto, lo guardò sotto un altro punto di vista: vide gl' Italiani costretti a combattere per un Sire straniero, menati a morire senza il conforto di dire:

Alma terra natia
La vita che mi desti, ecco, ti rendo.

Vedete qui un contenuto patriottico, del sentimento, qualche cosa di serio che piú tardi sviluppandosi sará Giacomo Leopardi.

E pel Grossi che è la ritirata di Mosca, se egli lascia da parte contenuto e sentimenti patriottici e religiosi? È un bel tema per una novella in cui sviluppare l'elemento musicale e sentimentale, secondo le teorie della scuola romantica.

Al tempo delle Crociate, le innamorate seguivano i loro amanti, morivano con essi. Il Grossi immagina una fanciulla innamorata di un tal Terigi: quando le schiere italiane partono per la Russia, ella non ha la forza di abbandonare Terigi. Esce fuori di casa, tentennante tra il sí e il no; ma pensa alla madre, al padre e torna. Trova la porta chiusa, si conferma nella sua risoluzione e corre per raggiungere gl' Italiani. Incontra il fratello che va pure in Russia; egli si sforza di persuaderla a tornare, ma non può, la fa vestire da uomo ed ella è tutta contenta di poter vedere l'amante senza esser vista. Accade in Russia la battaglia della Moscovia: ella rimane indietro mentre il fratello e l'amante sono nella mischia. Infine si grida vittoria, ma né Ferdinando né Terigi tornano. La fanciulla si getta in mezzo al campo di battaglia: reminiscenza, come vedete, di Eurialo e Niso, di Cloridano e Medoro. E come in questi episodii, cosí anche nella novella del Grossi la luna è un ingrediente necessario, se non che qui è luna romantica. Appena

un po' di luce, una scintilla miracolosa che cade innanzi alla fanciulla, sí che ella si volge al cielo. Ed il cielo è anch'esso romantico, tutto nuvole, sí che a forza di fantasticare, ella vede tra le nuvole la madre, ne sente le lagrime. Si avanza a quel barlume e sente un profondo sospiro, corre verso quella volta e ode il suo nome fra tante grida. Qui si vede proprio il colorito romantico:

> In quel mentre dall'ultima campagna
> Un fioco move sospirar profondo.
> Tremante accorro, veggo ingorda cagna
> Lambir sul petto il sangue a un moribondo,
> A cui la faccia un cadavere bagna
> Mozzo del capo e d'atro sangue immondo.....

Notate quel gruppo: una cagna che lambe il petto d'un moribondo, la cui faccia è insozzata da un altro cadavere. Cosí i particolari producono il fantastico e il grottesco.

La fanciulla si avanza:

> Attente al basso suon le orecchie intendo:
> Oh Dio! m' illuser, o il mio nome udiro?
> Mi balza il cor, trema la man che stendo
> A svelar quella fronte. Ahimé! che miro!
> È il mio Terigi... Fuor de' sensi uscita
> Fra le sue braccia piombo tramortita.

Donde nasce qui l' impressione? Non dal fantastico, il quale, anzi, colpendo l' immaginazione col grottesco, svia e indebolisce il sentimento. La cagna, il cadavere, il capo mozzo producono forse profonda impressione di dolore, come quello

> Ahimé! che miro!
> È il mio Terigi?.....

L' impressione nasce da una situazione che non ha bisogno di tutti que' particolari fantastici, da ciò che la fanciulla sente il suo nome, e, scoprendo la faccia del moribondo, trova il suo Terigi.

È reminiscenza di Tancredi che va per battezzare Clorinda ancora a lui ignota, eppure, quasi per presentimento, trema; e quando scioglie l'elmo riconosce la sua donna. Tasso non ha avuto bisogno della cagna con quel che segue. Paragoniamo ciò che è nel Tasso con ciò ch' è nel Grossi, per vedere la mano del maestro e quella dello scolaro, e perché possiate apprendere la differenza che passa tra il grande ingegno e il mediocre.

Nel Tasso tutto procede tranquillamente, il sentimento è anzi trattenuto sí che scoppia all'ultimo:

> Poco quindi lontan nel sen del monte
> Scaturía mormorando un picciol rio.

Questo interessarsi anche del rio, è prova di quanto io diceva.

> Egli v'accorse, e l'elmo empié nel fonte,
> E tornò mesto al grande ufficio e pio.

Mesto giá annunzia qualche cosa di nuovo, di doloroso.

> Tremar sentí la man, mentre la fronte
> Non conosciuta ancor sciolse e scoprio.

Notate ch'egli non dice solamente: *Mi balza il cor,* che è il fatto nudo e grezzo.

> La vide, e la conobbe; e restò senza
> E voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

La profonda impressione che deve fare la situazione creata dal poeta, non è scemata o impedita da mezzi artificiali esteriori. Quel *restò* è un accento fuori regola ed esprime a meraviglia un momento di stupore in cui pare come se un fulmine cascasse addosso a Tancredi.

Vedete ora che sostituisce a tutto questo il Grossi.

> Oh Dio!... m' illuser, o il mio nome udiro?

È un movimento transitorio che dovrebbe essere soppresso nell' impeto della commozione, come richiede la situazione.

> ..... trema la man che stendo
> A svelar quella fronte. Ahimé! che miro!
> È il mio Terigi...

Il: *che miro!* è sostituito al terribile: *La vide, e la conobbe, e restò*. È una forma sbiadita e comune che si trova nelle canzoni mediocri, nei drammi di effetto, una forma volgare per rappresentare una realtá tanto fuori dell'ordinario.

Come Clorinda riconosce Tancredi, cosí Terigi riconosce l'amata.

> La man mi prende, se la stringe al core,
> E nel sorriso della pace muore.

Morir nel sorriso della pace, è anche una forma volgare che non vale a rappresentare quello stato indefinibile d'esaltazione in cui è un moribondo che si vede accanto d'un tratto l'amante sua. *Pace*, vi tira in un altro ordine d' idee, assai diverso da quello di chi ama e muore. Ricordate come Tasso, imitando a sua volta Dante, in modo mirabile rappresenta questo momento:

> Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
> Colei di gioia trasmutossi, e rise;
> E, in atto di morir lieto e vivace,
> Dir parea: s'apre il cielo, io vado in pace.

Qui avete vero sentimento, la realtá semplice e l'arte potente, nella *Fuggitiva* la realtá straordinaria, truce, e l'arte sbiadita.

Giunto a questo punto, il poeta dovrebbe capire che bisognerebbe finirla. Ma no: la fanciulla cade su d'un teschio, guarda:

> In mezzo al sangue e alle ferite, oh Dio,
> Scorgo le forme del fratello mio.

Un teschio sul cadavere di Terigi, nel cui petto scava una cagna, la fanciulla in mezzo a quella scena, formano tale unione di fantastico, di grottesco, di sentimentale, che il sentimento è oltrepassato ed ucciso. E l'autore adopera quell' *oh Dio*! Sfido se ci può essere forma piú volgare e sbiadita per un fatto cosí straordinario.

Dico tutto questo perché in quel tempo la letteratura cercava ciò che vi è di piú straordinario nella realtá, conventi, grotte, selve, riconoscimenti improvvisi, — e n' è prova il Guerrazzi — credendo di raggiungere cosí l'effetto poetico, mentre invece sono le situazioni piú semplici che meglio si prestano al lavoro dell'artista.

Il Grossi non racconta lui. La Fuggitiva accompagna l'esercito nella ritirata, torna a casa, il padre la rigetta, la madre l'accoglie. Ella rimane un anno malata, poi si sfoga con la madre. È un momento poco lontano dalla morte, situazione divenuta comune poi nella letteratura straniera e nella nostra, esempio la *Traviata*. Avete una morente, l'occhio d'una tisica che travede i fatti rimastile nella memoria, accumula cose su cose, le tronca per passare d'un tratto d'una in altra. Di qui un altro vezzo della nostra letteratura, i famosi puntini, di cui divulgatore fu Tommaso Grossi: per le situazioni esagitate si trovò comodo usare un singhiozzo e molti puntini. Ecco un esempio.

La Fuggitiva si volge alla madre che le ha detto:

> Ahi figlia ingrata,
> Come ti sei di tanto amor scordata?

E risponde: *Scordata*... tre puntini. *Quale orror! Che dissi mai?*... Altri tre puntini.

> No, che dal petto e' non mi fu mai scisso...

Puntini; e cosí continua per un pezzo:

> Se quel dolor tremendo che provai
> Sapessi... e qual contrasto... e in qual abisso...

Mentre l'autore vuol rappresentare l'affetto giunto all'estrema punta, a questo modo lo rende ridicolo.

Sono questi i primi passi d'un giovane. Non dobbiamo giudicarlo da essi. Però ricordate che la *Fuggitiva* fu tenuta un capolavoro, e per essa il Grossi messo al di sopra di Manzoni, specialmente in Lombardia ov'ebbe voga straordinaria. È la prima effusione dell'anima, un semplice abbozzo senza forme e contorni, ma ci si vede il carattere del romanticismo nella prima foga giovanile. Questo germe si trasforma e diviene frutto maturo nell'*Ildegonda*.

[Roma, 20 e 21 dicembre 1872.]

III

TOMMASO GROSSI

TERZA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

La situazione in cui il Grossi ha messo la sua *Ildegonda* è volgarissima, giá stata trattata da altri poeti. È una giovane alla quale il padre vuole imporre uno sposo, mentre ella ha giá un innamorato la cui immagine non può strapparsi dal cuore. Colta in tentativo di fuga con l'amante, è messa in un monastero col famoso dilemma: o nozze o monaca.

Ciò ricorda un po' la Gertrude dei *Promessi Sposi*, salvo che Gertrude è un carattere comune a molte, ricco di varietá, studiato psicologicamente dall'autore, e che risponde ad un tipo. L' Ildegonda è un carattere *sui generis*, una reminiscenza del Medio evo esagerata e che non risponde a nessun tipo. Lí fine ultimo estetico è un comico drammatico, qui il fantastico, il lirico e il sentimentale.

Una situazione sí semplice per sé sola può produrre i piú alti momenti patetici, senza che vi fosse bisogno di complicarla moltiplicando mezzi artificiali. Nel monastero Ildegonda ha tutti contro: il padre che la maledice, il fratello che cospira contro di lei e seduce il servo dell'amante, la badessa che vuole indurla a farsi monaca per dar piacere al padre, le suore che, vedendola triste, nervosa, la prendono in uggia. Rimane la *solitaria*, la *derelitta*, un formidabile monologo interrotto qua e lá da brevi dialoghi per l' intervento di una giovane che fa

qui l'ufficio del confidente delle tragedie classiche, divenuta monaca anch'ella per cagioni analoghe. È una situazione interamente lirica.

Tutto questo giá ci conduce alla terza parte, e non sono che quattro: siamo quasi alla fine e non abbiamo avuto che linee generali, antecedenti del racconto che si potevano riassumere in una pagina. Dov' è che il racconto comincia a muoversi?

L'amante, in procinto di partire per Terra Santa, cerca trafugare la monaca: giungono a porsi d'accordo. Una notte Ildegonda fugge dal monastero e incontra Rizzardo in una grotta. Ma suo fratello conosce tutto perché ha corrotto il servo dell'amante, sono sorpresi, succede una breve mischia. Rizzardo è incatenato, accusato di eresia e condannato a morte, la monaca rinchiusa nel monastero.

La giovane ferita, abbandonata dalle altre monache, rimasta sola col suo dolore, per punizione è messa in un sotterraneo. C' è ne' sotterranei un oggetto che si presta molto al fantastico, la famosa lucerna. Ogni giorno una monaca velata va nel sotterraneo a portar da mangiare alla fanciulla, fornisce d'olio la lucerna e va via. Perché questa prigionia? Per introdurre nella novella quel tale fantastico, per rendere tollerabile a' lettori del secolo XIX una visione come se ne aveano nel Medio evo.

Ciascuno di noi quand' era fanciullo,

Nelle paure della veglia bruna,

come dice il Manzoni, ha veduto il famoso lenzuolo sempre unito con la fantasima, che apparisce specialmente ne' cimiteri e nelle torri. La giovane nel sotterraneo si vede appunto innanzi una fantasima avvolta in un lenzuolo lungo fino ai piedi, colle chiome ritte, gli occhi travolti, i muscoli gonfi. La sua immaginazione si esalta, quella lucerna gitta luce sulle mura intarsiate di cranii e di ossa, queste si animano, diventano persone vive che la circondano: le pare di esser morta, sepolta, e giunta nell' inferno.

Piena di queste fantasmagorie, rimane nel sotterraneo sino alla vigilia del giorno dei morti. La badessa ha risoluto farla monaca proprio quel giorno. Giunto il momento, la toglie dal sotterraneo, la fa rimettere in cella, cerca con carezze indurla a monacarsi. Alle corte, le dice, se vuoi che Rizzardo viva, tu devi pronunziare il giuramento solenne. Ildegonda, innanzi a questo terribile dilemma, risponde: sia fatto.

Viene il formidabile dí dei morti ch' è proprio il centro della novella, finora non avendo avuto che rapidi movimenti diluiti in descrizioni. Prima dell'alba le suore vanno nel cimitero del convento. Ildegonda, col capo pieno di quelle fantasie, appena giorno, sente la campana de' morti e va anch'ella al cimitero. Lá vede le mura intarsiate di cranii e di ossa, il pavimento biancheggia di sassi sepolcrali, le tombe risuonano sotto i passi. Assiste a tutte le cerimonie che il rito cristiano impone, sempre con lo spirito altrove. Le monache vanno in chiesa e la fanciulla rimane prostrata al suolo immersa nei suoi pensieri. Le si avvicina la suora amica, a cui il Grossi ha dato un nome gotico, Idelbene. Questa ha appena il tempo di dirle: non ti lasciar strappare il giuramento.

Vestono Ildegonda da sposa, la conducono in chiesa. La sua immaginazione è cosí sconvolta, che le pare di andare a nozze, cerca l'amante e non lo trova, le suore le sorridono per incorarla ed ella sorride. Al momento di dare il giuramento, sente il sacerdote che chiede: — Prometti tu a Dio di mantenere i tre voti, castitá, povertá, ubbidienza? —. Colpita da queste parole, comprende la realtá, e cade tramortita — non è, per altro, il primo svenimento.

Il rito è interrotto, le monache le vanno intorno, la portano in cella, dove solo dopo lunghi sforzi possono richiamarla ai sensi. Alla sera tornano nel cimitero. C' è un gran buco dietro di cui è il pulpito del predicatore, il quale cosí si sente ma non si vede. Il predicatore comincia a raccontare le piú spaventevoli visioni dell'altro mondo per atterrire le monache e indurle alla penitenza. Torna Ildegonda alla sua cella con le solite visioni in capo, nella mente le tornano le parole del predicatore,

ricorda ciò che ha visto, la fantasima, i cranii: fuori imperversa la pioggia, ed ulula il gufo. I suoi occhi cadono sopra un vecchio libro contenente cronache di chiese, l'apre a caso. Trova un racconto di un morente assistito dal confessore. Mentre il sant'uomo assolveva il morente, il frate laico vedea sbucare una mano pelosa:

> Scarnata, lunga lunga, nera nera,
> Che calava calava minacciosa,
> E respingea la consacrata stola,
> E abbrancava il malato per la gola.

Il cimitero, le tombe, le cerimonie della chiesa, di nuovo il cimitero, la predica, la cronaca: tutti questi sono mezzi per rendere naturale a noi, lettori del secolo XIX, la visione che ebbe Ildegonda.

Anche oggi scrivonsi leggende; ed alcune ne ha scritte con molta evidenza un bravo giovane calabrese, giorni innanzi me ne capitò un'altra di un altro bravo giovane. Si scrivono mettendo come supposizione la veritá di esse, non guardando che al sentimento estetico. Il Grossi vuole di piú, vuol rendere ragionevole la leggenda, vuole che noi sentissimo sul serio tutto quel misticismo e quel fantastico che nel Medio evo era naturale ed a noi pare grottesco. E perciò sbaglia.

Mentre la donzella legge la cronaca, il vento fa cigolare la porta che si schiude lentamente: ella, giá disposta al fantastico, si alza all' improvviso rovesciando la lucerna, e rimane al buio. Vede ad un tratto una fiamma, in mezzo a cui è un'anima dannata coi capelli ritti e gli occhi stravolti. Ma questo è nulla. Dalla bocca le esce una lunga coda di serpe che batte sulla sua faccia e la graffia. L'anima tira per la coda il serpente, avviene una lotta: il serpente, *giunto fino al ventre*, fischia terribilmente, e dalla bocca del dannato esce sangue:

> E bava gialla, venenosa e brutta
> Dalle narici fuor manda col fiato,
> La qual pel mento giú gli cola, e lassa
> Insolcata la carne ovunque passa.

Tutto questo armeggío per renderci concepibile sí strana e grottesca visione.

Ildegonda rimane con gli occhi fissi sulla larva, questa si avanza pian piano verso di lei. La fanciulla guarda, guarda e le pare di vedere Rizzardo, e poi Rizzardo trasformato in demonio. Perde la ragione, fugge pei corridoi, giunge ad un parapetto e si getta giú, per l'altezza di *otto braccia*, dice il poeta; se non muore è che c' è dello strame lí sotto che ammorza l' impeto della caduta.

Credete che basti? L'autore vuol portare il fantastico fino all'ultimo momento del patetico. La giovane rimane svenuta, il dí appresso le suore la cercano e non la trovano, girano di qua e di lá, finalmente la scorgono, la fan risentire, ed ella urla come belva, morde come cagna, si dibatte come arrabbiata: la legano con funi e la conducono nella cella. È il delirio che giunge fino alla rabbia. Come finirá?

Ci vuole il *Deus ex machina*, che raddolcisca la situazione e produca la soluzione. Ildegonda rimane tre settimane in un sotterraneo incatenata. Finalmente la badessa si muove a pietá e le manda l'amica che le parla con dolcezza, le ricorda la madre, la famiglia, un non so che di dolce entra in quel cuore esulcerato, riacquista il senno, ma rimane malata gravemente, consunta e morente. Domanda un confessore. Qui c' è naturalmente una lotta tra l'amore per Rizzardo e il sentirlo morto come eretico. Ciò che sconvolge la sua immaginazione non sono le pressure esterne del monastero, ma quella lotta interna, il doversi dire: amo, ed amo un eretico: Rizzardo sará dannato ed io con lui.

Questa io chiamo *tragedia* interna. Quando un uomo confida ne' suoi sentimenti, di patria, per esempio, di libertá, ed appunto per questo è oppresso e calpestato, egli oppone sé stesso agli ostacoli esteriori, la sua anima, quell' immagine che ha dentro di sé; ma quando il contrasto è nell'anima sua, allora la tragedia interna scoppia. Questo è il *pathos* dell' Ildegonda, il contrasto tra l'amore per Rizzardo ed il sentimento religioso.

La soluzione è prodotta da un dabbene confessore, il quale

assicura che Rizzardo è morto da buon cristiano, pentito, chiamando lei, e che amarlo non è peccato.

La novella ha il suo sviluppo in queste parole:

> Piomberò dal Signore maledetta
> Nell' inferno fra l'anime perdute;
> Se eternamente son teco abbracciata,
> Non mi spaventa l'essere dannata.

Lí si disegna una situazione, la collisione si annunzia come incapace di soluzione. Ma, all'ultimo tutto si rischiara, la donna muore cristianamente. Con colori nella scena che ricordano l' Ermengarda del Manzoni, riceve il perdono dal padre, perdona alle suore e alla badessa, Idelbene le promette di non far mancare mai fiori alla sua tomba, la tragedia finisce con dolce malinconia.

Ecco in breve l'analisi dell'*Ildegonda*. Fino alla terza parte non abbiamo che semplici antecedenti. Quando giunge ad Ildegonda la notizia dell'eresia di Rizzardo, sorge la collisione. Se da questa uscisse un dramma, la novella sarebbe piena d' interesse; ma ne escono visioni, lamenti, svenimenti, delirii, fantasime, convulsioni, e si finisce nel luogo comune della morte cristiana.

Il Grossi voleva fare un dramma ed ha prodotto un pezzo lirico, descrizioni di delirii, e visioni, interrotte da monologhi appena rinfrescati da brevi dialoghi; per cui si produce monotonia e stanchezza. Non è una novella, è una romanza; ma la romanza dev'essere breve: in una tela sí ampia la situazione è sempre la stessa in mezzo a brevi variazioni.

Che cosa produce monotonia e stanchezza?

Lo stato normale d' Ildegonda è il delirio, dalla prima all'ultima pagina. Il delirio è uno stato breve in cui un' idea sola empie il cervello e, nascondendo il resto della realtá, lo porta al fantastico. In lady Macbeth, in Ofelia, il delirio è interessante, perché è un breve pezzo lirico inquadrato in una tragedia che desta interesse in tutte le parti. Che se per fon-

damento d'una lunga novella scegliete uno stato permanente di delirio, il soggetto è esaurito fin dalla prima pagina, e, non vedendo che un solo lato della situazione, siete costretti a sopprimere tutte le gradazioni, le ombre, tutto il rimanente che agita il cuore umano. Di qui la stanchezza. Per convincervene, vi darò un solo esempio, essendo troppo ampio l'argomento.

Il momento decisivo della novella è quando Ildegonda sa che Rizzardo è eretico, e si domanda che fará: ella è cristiana, sente che non può amare un eretico, eppure l' è impossibile togliersi dal cuore quella immagine; ed allora parla come v' ho giá detto:

> Piomberò dal Signore maledetta
> Nell' inferno fra l'anime perdute;
> Se eternamente son teco abbracciata,
> Non mi spaventa l'essere dannata.

Che avete qui? Un sentimento vero, un contrasto reale, ma reso con crudezza di colori, come da chi bestemmi: si fissano i contorni ad un sentimento cui uno non vorrebbe dare forma distinta. Quando nell'anima sono due sentimenti cozzanti fra loro, la natura non vuole che sieno messi fuori come due soldati armati l'uno contro l'altro, ma in guisa che, mentre uno si annunzia, l'altro vi si debba sentire.

In questa situazione è qualche cosa che ricorda Francesca da Rimini, e Zerbino ed Isabella dell'Ariosto. In Francesca c' è il sentimento dell' inferno e l'amore per un dannato, il tormento della pena e la dolcezza del trovarsi con l'amante. S'ella dicesse semplicemente: son contenta nell' inferno perché sto abbracciata con Paolo, ciò urterebbe il lettore, trattandosi di uno di que' sentimenti che una donna appena può lasciare intravedere, che non rivela interamente nemmeno a sé stessa. E ciò è stato divinamente rappresentato da Dante che comprende la natura e la vita:

> Questi che mai da me non fia diviso,
> La bocca mi baciò tutto tremante.

Voi non sapete s' è gioia o rimorso: è quel non so che di vago, d' indefinito ch' è nella donna, quando nel suo cuore c' è lotta, ed il pudore impedisce che chiaramente si esprima.

Ho citato Zerbino ed Isabella. Ricordate che, mentre Zerbino sta morendo, Isabella è prostrata su lui: vinta dalla disperazione, giura di voler morire anche lei:

> Non sí tosto vedrò chiudervi gli occhi,
> O che mi ucciderá il dolore interno,
> O, se quel non può tanto, io vi prometto
> Con questa spada oggi passarmi il petto.

E Zerbino, rinforzando la voce, la sconsiglia:

> E, se comandar posso, io ve 'l comando,
> Che, fin che piaccia a Dio, restiate viva;
> Né mai per caso pognate in obblio,
> Che quanto amar si può, v'abbia amato io.

Vuole che resti viva, ma che si ricordi di lui. Muore disperato non perché sente che deve andare all' inferno, ma perché lascia la donna lí, in una selva, alla ventura:

> Che se in sicura parte m'accadeva
> Finir della mia vita l'ultima ora,
> Lieto e contento e fortunato appieno
> Morto sarei, poi ch' io vi moro in seno.
>
> Ma poi che il mio destino iniquo e duro
> Vuol ch' io vi lasci, e non so in man di cui,
> Per questa bocca e per questi occhi giuro,
> Per queste chiome onde allacciato fui,
> Che disperato nel profondo oscuro
> Vo dello 'nferno, ove il pensar di vui,
> Ch' abbia cosí lasciata, assai piú ria
> Sará d'ogni altra pena che vi sia.

Sentite qui veramente l'uomo che va all' inferno disperato; ma insieme quante idee delicate! Quel *morire in seno* dell'amata, quel *lieto e contento* sarei morto se v'avessi lasciata in parte sicura, la chioma, gli occhi della donna: un sentimento voluttuoso penetra tutta l'ottava, il quale dá grande varietá al pensiero principale. Zerbino dice:

. . . disperato nel profondo oscuro
Vo dello 'nferno. . .

Ed Ildegonda invece:

Se eternamente son teco abbracciata,
Non mi spaventa l'essere dannata.

È una sola idea ch' esce fuori cruda e grezza, senza alcuna gradazione, senza ombra di sentimento piú delicato. Quel fantastico intruso per reminiscenza romantica, questa crudezza di sentimenti, le lunghe descrizioni e i monologhi appena interrotti da brevi dialoghi, fanno sí che l'*Ildegonda* riesca monotona e stanchi chi legge.

Pure è questo il capolavoro di Tommasi Grossi, parlando relativamente; meglio martellato degli altri suoi scritti poetici, ottave non di rado felici, calcate su quelle dell'Ariosto, concezione originale: il solo fiore romantico che abbia l' Italia, mentre di tanti racconti fantastici è ricca specialmente la Germania.

Il Grossi sentí quasi che quel fantastico, stando a disagio nella poesia italiana, riesce grottesco e ridicolo invece di produrre terrore. Cercò quindi purgare la sua concezione di quella parte intrusa ed esagerata, per passare all'affetto ed alla naturalezza. Gli uscí fuori un'altra novella, *Ulrico e Lida*, molto inferiore all'*Ildegonda* per finitezza di esecuzione, in piú punti abborracciata e cascante. Il soggetto è volgare e comune, e non vi è di interessante che qualche cosa divenuta comune dopo l'*Ermengarda* di Manzoni: Lida che muore in pace, tranquilla in mezzo alla sua famiglia, con lo sposo accanto. Però c' è una

pagina che si collega con l'*Ildegonda*, ed è quasi la sola novitá del racconto.

Avete veduto il *delirium tremens* d' Ildegonda. Il Grossi vuole ora riprodurre la stessa situazione purificata.

Inventa una madre, la madre di Lida. Quando costei fugge coll'amante, la madre esce pazza, e quando torna ferita, non la riconosce. A poco a poco però la pazzia cessa. È una sola pagina, ma tra le piú belle del Grossi. La madre entra improvvisamente nelle stanze, la povera cieca le dice: vedi la nostra figliuola: ed ella è incredula. Lida piange ed ella: perché piangi? Io sí che ho da piangere, io che ho perduto i miei figli.

Sono pochi momenti patetici. Che cosa manca alla scena perché potesse dirsi drammatica? La soluzione: la rappresentazione nel momento che la madre riprende i sensi e riconosce Lida.

Il delirio è una idea fissa che empie il cervello. Come mai un pazzo può riprendere la ragione? Oggi che la fisiologia è tanto progredita, facilmente si può rispondere; Balzac metterebbe qui in modo prosaico tutt' i particolari. Ma anche colla sola psicologia si può spiegare il fenomeno. C' è l' idea fissa, manca l' idea contraria, corrispondente: se la fate affacciare all' improvviso nella mente del pazzo, in modo che l' impressione sia violenta, sorge immediatamente una controcorrente che riconduce l'equilibrio nelle facoltá. Dante, voi sapete quanto bene maneggi particolari di questa sorta. Qui all'autore è mancata la forza di rappresentare il momento tragico in cui la pazza riconosce la figlia mediante una semplice impressione violenta, segno che la vocazione dell'arte non era forte in lui come nei grandi artisti.

Ora che è la *Bice* del *Marco Visconti*? È la *Lida* senza la scena della pazzia, un' innamorata infelice che muore coi genitori intorno, con Ottorino accanto, con i riti del cristianesimo: ciò che rende lei interessante, è anche nella *Lida*, salvo che a Bice manca la madre folle. Dico *Bice* e non *Marco Visconti*. Bice è un incidente, il protagonista è Marco. Come il Grossi lo abbia concepito, come nel personaggio storico egli abbia cer-

cato scoprire un elemento umano, e fino a qual punto vi sia riuscito, vedremo quando parleremo dell' *Ettore Fieramosca* e de' *Palleschi e Piagnoni* del D'Azeglio, per istudiare il cammino fatto dal romanzo storico dal *Marco Visconti* al *Fieramosca*.

Finalmente, il Grossi fece un ultimo tentativo, volle fondere tutte le sue creature femminili, la Fuggitiva, Ildegonda, Lida, Bice, e trovare un campo piú largo per rappresentare quel tipo femminile romantico che avea tanto cercato. E produsse *I Lombardi alla prima crociata*.

La critica romantica sosteneva che il tempo del poema epico era finito, perché l'epopea ha per base il soprannaturale, il quale è ridicolo in tempi scettici come i nostri. Il Grossi, che avea voluto ringiovanire il fantastico del Medio evo e renderlo accettabile nel secolo XIX, entra in gara col Tasso e studiasi di dare all' Italia un'altra *Gerusalemme*, superiore a quella del primo. Vi riapparisce Tancredi, Goffredo, Boemondo, Solimano, gli eroi del Tasso con qualche nome nuovo. Nessuno di essi è sopravvissuto, perché non son personaggi veri, ma schizzi: l'autore si trova a disagio in quel campo eroico, nessuno de' suoi eroi lascia tale impressione che ne fissi l' immagine.

I *Lombardi* son quasi appena un abbozzo della *Gerusalemme*. C' è di nuovo il fantastico. Per introdurvelo, — perché secondo il Grossi un poema epico può riuscire solo se c' è il fantastico, ed egli avea quello del Medio evo, — vi sono due personaggi appena accennati dal Tasso, Pietro l' Eremita ed il vescovo Ademaro.

Pietro l' Eremita, l'autore della prima crociata, ora è rinnegato dall'esercito avvilito, e cerca riacquistare fiducia mediante miracoli: la plebe crede a ciò ch'egli dice e torna a rispettarlo.

D'altra parte, i cristiani sono in Antiochia abbattuti, stremati di forze, con un esercito persiano contro, affamati, assetati. Ademaro fa venire un provenzale e questi annunzia che se i cristiani andassero in processione ad una collina, scavando avrebbero trovato la lancia con cui Cristo fu ferito al costato: si va, si trova la lancia, e ciò fa tanta impressione che i cristiani

fanno una sortita e vincono. Ma dopo pensano meglio, e si domandano: è veramente quella la lancia? Il provenzale sospettato d' impostura, è arrestato, invoca il giudizio di Dio, la *prova del fuoco*. Si fa il giudizio, egli traversa la fiamma e n'esce vivo, tutti dicono che egli è santo, cominciano a carezzarlo, e l'avrebbero quasi soffocato a furia di carezze, se Ademaro non lo avesse menato in salvo. Poco dopo morí, non si sa come, forse per effetto della *prova del fuoco*.

Nel poema dunque manca l'eroico. Il fantastico è qui una macchina seria? No, è qualcosa di grottesco, di ridicolo. Ma l'eroico e il fantastico non è l' importante. Gira, gira, il Grossi ha fatto anche ora una novella, perché la parte eroica e fantastica sono una larghissima cornice, ed il quadro affogato in essa è la novella di Giselda, l'ultima creatura femminile del Grossi.

Ella è una cristiana che ha seguito il fratello. Presa dai musulmani, è messa nel serraglio: lá s' innamora di Saladino. Antiochia è presa; suo zio che ne va in cerca, la trova nel serraglio e la mena seco. Ma la dolce prigione le piaceva, si duole di dover accompagnare lo zio, fugge con un ebreo, e seguíta sempre dallo zio, va a raggiungere il principe. Obliando il pudore, si gitta nelle sue braccia. Ma egli è ferito, si affrettano per ricoverarsi in Damiata. Però il giovane sente mancarsi le forze, entra in una grotta, la febbre si manifesta, sta per morire. Giselda pensa: se muore, andrá all' inferno. Posso battezzarlo? Tentenna un pezzo tra il sí e il no, infine esce risoluta e va attingere acqua, torna e lo trova morto. Si abbandona al dolore, ma lo battezza dopo morto. Piena dell'angoscia, gitta un grido, l'ode lo zio che va in traccia di lei, corre alla volta della caverna, trova la nipote, cerca consolarla, la riconduce al campo. Ma tutti i suoi sforzi non valgono a ridarle vigore. Ella sente la gola secca, domanda un po' d'acqua. Da molto non piove, il campo cristiano è desolato dalla siccitá. Finalmente giunge uno portando un otre di acqua, lo zio ne porge alla fanciulla, ma ella non può ingoiarla. Nel delirio della morte pensa che è perduta per avere amato un musulmano, si cosparge di

acqua credendo cosí ribattezzarsi e tornare in paradiso: segue il luogo comune della morte cristiana.

Si vede che Giselda è una seconda Ildegonda. Il Grossi ha avuto in capo un tarlo, la donna romantica, ed ha messo fuori la Fuggitiva, Lida, Ildegonda, Bice, Giselda, tutte dello stesso stampo. Cosa terribile a pensare! I poeti italiani non han mai raggiunto la donna nella realtá della vita, ed han tentato sempre con mezzi artificiali rendere interessante una creatura che ha per sé stessa tanto interesse.

Pubblicato il poema, sorsero critiche e difese. Ridereste se ve ne parlassi. Chi sosteneva che è classico, chi rispondeva che è romantico, ma dopo questo po' di rumore, esso è stato coperto dall'obblio, e nemmeno Giselda è sopravvissuta.

Il malsuccesso scoraggí il Grossi. Era in lui una corda sola con piccole variazioni: ogni sua creatura era frammento di una posteriore. D'una in altra giunse a Giselda: l' Italia era distrutta, si trattava di lottare contro il dispotismo, una schiera gloriosa di martiri languiva nello Spielberg, nessuno si occupò piú di Tommaso Grossi. Egli sentí, e bisogna lodarnelo, che non poteva giungere agli alti gradi dell'arte, spezzò la penna dell'artista e si fe' notaio, menando gli ultimi venti anni della sua vita in un'occupazione meno poetica, ma piú utile. E se i poetucoli posteriori avessero fatto cosí, non avremmo a perdere qualche mezz'ora per passarli in rassegna.

Il Classicismo impiegò parecchi secoli per divenir vuota forma, il Romanticismo in Italia durò appena un quindici anni. Era qualcosa di vago, d' indefinito, corrispondente allo stato di accasciamento in cui si trovavano gli Italiani. Fuori erano Victor Hugo, gli Schlegel, Chateaubriand, altri che fecero grande impressione. In Italia, il Romanticismo si trasformò subito in *maniera*. E che cosa è la *maniera*? È pigliare il contenuto e la forma e mutarli in semplice colorito. La maniera classica era usar Giove e Venere e Apollo come colorito, senza nulla d' importante al di sotto. Tutti quei sentimenti fantastici, che poi ebbero tanta espressione nella musica, nel romanticismo italiano erano colore. Leggete le strenne che si pubblicavano allora

al principio di ogni anno, e non vi sará canzone o sonetto in cui non troviate quel miscuglio di conventi, cimiteri, croci, angeli, visioni. Poi vennero le accademie. Sotto il dispotismo, quelli che non aveano forza di combattere, introdussero una nuova Arcadia; la scuola di Manzoni tralignata diventò vuota sonoritá, come meglio vedremo in seguito.

[Roma, 23 e 24 dicembre 1872.]

IV

T. GROSSI E G. CARCANO

QUARTA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Il passaggio dal Manzoni al Grossi sembra un progresso ed è una degenerazione. Sembra un progresso, perché la scuola ci sta piú chiara, piú conseguente, con un nome nuovo — il Romanticismo — con caratteri e tendenze nuove — il fantastico ed il sentimentale — e nondimeno è una degenerazione, perché tutto ciò è esagerato, è fuori della realtá.

In Manzoni il nuovo è cosí contemperato con l'antico, cosí signoreggiato dal genio del poeta, cosí fuso coi lineamenti e coi caratteri della letteratura nazionale, che, pel suo andamento tranquillo e sicuro, dá quasi l' immagine di una letteratura passata in consuetudine. Il nuovo in Grossi è tutto ad angoli e punte, a movimenti irregolari, come quelli d'un cavallo che non senta piú la mano imperiosa del suo domatore. È in lui un mondo fantastico e sentimentale tolto al Medio evo; ma nel Medio evo è quella la forma ordinaria di concepire e di sentire, e perciò l'andamento è riposato, tranquillo, a contorni precisi. Trasportato nel secolo XIX da un autore che si sente apparte nere a questo secolo, che ha il modo di concepire e di sentire moderno, per acquistare fede innanzi a lui e innanzi ai contemporanei scettici e increduli, diventa febbrile, delirante, confuso, pieno d'ombre e fantasime, con un sentimento malato

che rivela una sensibilitá impressionabile, facile alle lagrime e perciò caricata in tutte le sue tinte. Nel Medio evo era un mondo naturale dell'arte, qui è artificiato ed importato.

I protagonisti del Grossi son donne, tutte come nate ad un sol parto, fatte tutte su d'un solo stampo. Nella innocenza o semplicitá della vita sono colte dall'amore che all' improvviso, come un ladro, s' intromette nel loro cuore. Allora nasce una collisione, che finisce con la morte confortata dalle consuetudini religiose cristiane. Questa è la fisonomia comune a tutte, è il loro comune ideale; per cui vedete in esse, piú che creature obbiettive, i riflessi della mente del poeta.

Il Grossi si può chiamare poeta delle donne, eppure nessuna di esse sopravvive. Di Manzoni avete Ermengarda, Lucia; le donne del Grossi son giá tutte cadute in oblio. E perché? Dire che il Grossi è artista mediocre, che quelle creature son troppo uniformi, che i colori sono sbiaditi, è un dire generalitá.

Ora vogliamo vedere proprio la malattia di quelle donne, che le fa morire alla posteritá.

È ciò che in astratto chiamasi il *femminile*, il quale è la base del Romanticismo, è la sua espressione naturale, perché la donna ha l'animo piú aperto alla fede, alla tenerezza, alla rassegnazione, alla preghiera, al perdono, tutte qualitá che si collegano col mondo romantico fantastico e sentimentale. Questo è il segreto perché i protagonisti del Grossi sien tutte donne.

E che cosa è il femminile? Quanto al sentimento, è una bontá e dolcezza portata fino alla tenerezza, alle lagrime, agli svenimenti: è il sentimento che nella sua esagerazione diviene sentimentalismo: nel carattere non la forza di operare e di resistere, ma la forza della rassegnazione, la preghiera, il perdono. Quanto all' intelligenza, è l' incapacitá di rendersi conto degli elementi reali della vita, una vita d' immaginazione che facilmente dá nel fantastico e nel mistico.

Ora vediamo questo femminile come può svilupparsi, divenire artistico. Se lo guardate nel Medio evo, lá non rimane un ideale puro e stabile, scende nella vita, perché la vita è ricca e potente.

Avete Beatrice, Laura, esseri lirici; ma quando quell' ideale diviene dramma, racconto, scendendo nella vita, avete Francesca da Rimini, Abelardo ed Eloisa, Adelaide e Comingio. Nasce la collisione, e senza di questa le qualitá sí dell'uomo che della donna rimangono astratte. La collisione è il contrasto con la vita, e fa risuonare tutte le corde dell'essere. Nel Medio evo questa vita è ricca, espansiva, drammatica, potete fare un dramma, un racconto di Abelardo ed Eloisa, di Adelaide e Comingio. Ma che diviene in Tommaso Grossi? Diviene difetto di calore. Se dovessimo definirli con vocaboli della moderna medicina, diremmo che quelli sono esseri linfatici, freddi: senza forza di combattere contro l'esistenza o di assorbirla, di farla loro. Il femminile in Tommaso Grossi è l' impotenza di amare, l' incapacitá di vivere.

Se prendete un uomo e lo trasportate su di un'alta montagna dove l'ossigeno è molto puro, vi accorgete che gli manca il fiato; l'aria lá è piú forte dei suoi organi. Per le donne di Grossi la vita terrena è un'aria sottile in cui non possono vivere, appena penetra nel loro essere: il loro ideale non può espandersi, e, come dice Tasso:

> ritorna indietro a rintronar nel core,

rimane un'esistenza monotona, una vita che non è successione, ma ripetizione.

Capite ora qual' è la malattia. L'amore che non si può sviluppare in esse, che alcune respingono come peccato, rimane un tarlo, una consunzione interna, una malattia mortale, che all'ultimo diviene malattia del corpo — la tisi.

È quello del Grossi, se possiamo dir cosí, il mondo delle donne consunte.

La consunzione, questa nuova poesia della tisi, venuta su in tempi in cui erano uomini che avevano forza di reagire contro gli ostacoli, e cospiravano, fremevano, imprecavano contro i despoti, ed uomini abbattuti che si volgevano al cielo, non è per altro cosa nuova in Italia, non è un trovato di Tommaso Grossi.

Giá in Francia si avea l'*Atala* di Chateaubriand, le *Lamentazioni* di Lamartine; in Germania rimonta fino al *Werther*, alle poesie liriche di Schiller: ricordate la *Morte degl' ideali*, una delle piú belle sue creazioni poetiche. E in Italia la trovate in *Jacopo Ortis*, e capite perché questo libro ebbe tanta voga: era la moda delle donne pallide e sentimentali. Ortis, uomo, non menava la vita fra i delirii, gli svenimenti e i fantasmi, ma in mezzo a ragionamenti interrotti qua e lá da sentimenti esagerati, che son la vita d'un uomo giá risoluto ad uccidersi, e che dopo tanti andirivieni, non di fatti ma d' idee nella sua testa, si persuade della necessitá della morte, e s'uccide. È il suicidio in permanenza. Il romanzo stanca, nonostante la ricchezza di contenuto e la parte politica, perché è la ripetizione della stessa situazione, perché tutto quello che può essere un concetto lirico, può essere la base di una canzone, d'una romanza, non d'un romanzo.

Sparisce l'Ortis e viene un'altra creatura, Ermengarda. È non un dramma o un racconto, ma una sola scena; tutta la vita di Ermengarda è nella sua morte, vive poeticamente quando muore. La fa morire quell'amore che non può strapparsi dal cuore, lo stare in convento, aspirare a vita celeste, e non poter cacciare dall'animo il profano, il terreno. La parte divina di quella scena è che la donna non confessa il contrasto ch' è in lei e che l'uccide; ma dopo breve dialogo, la scena finisce in un canto lirico, il quale esprime in modi pudichi ciò che dal labbro di lei non può uscire. Se Ermengarda è una creatura riuscita, se lascia profonda impressione, è ch'ella, come un'apparizione, dopo brevi movimenti drammatici svapora in un movimento lirico e musicale.

Grossi ha voluto prendere quest' Ermengarda lirica, e farle una storia, un dramma; non ha compreso che ciò significa appunto sviluppare come collisione quello che è appena accennato nel canto lirico dell' Ermengarda.

Al Grossi sembra profanare la gravitá e la solennitá religiosa delle sue creature, dare troppa importanza a quell'amore, al terreno. È un elemento che appena comparisce, accennato in

leggeri lineamenti, rimane astratto. Volendo fare il dramma, toglie la prima condizione perché una creatura sia drammatica, il contrasto. Nell' Ildegonda, per esempio, non si sviluppa mai quella fiamma che la consuma. La creatura di Grossi piú ricca, piú piena di varietá nella vita, è la Giselda, di cui vi dissi la storia. Ciò che costituisce la sua ricchezza è l'ebrietá dell'amore, amare il figlio del sultano ancorché musulmano, seguire renitente lo zio, fuggire all'amante. Se volete che ella diventi poetica, dovete rappresentare tutto questo affetto terreno che la invade. L'autore è piú scrupoloso del Tasso, che pure nel suo poema religioso ha messo Armida ed Erminia. Qui tutto è appena accennato. Grossi teme contaminare quel suo poema serio con accenti profani, Giselda non ha nemmeno le qualitá liriche di Erminia, è una leggera apparizione che non lascia traccia nel lettore: infatti, fra tutte le creature del Grossi, è stata la piú profondamente dimenticata.

Il torto del Grossi è di aver voluto dar vita a quelle donne la cui vita è un punto solo, il momento in cui muoiono, come fiori che, appena sbucciati, quasi la luce vincesse il loro fragile tessuto, appassiscono e muoiono; che rimangono nella semplicitá del loro ideale: ha voluto di ciò che può essere una romanza fare un canto, ha diluita la materia d'una novella in un romanzo.

Il romanzo del Grossi, in fondo, è una novella, e la novella, in fondo, è una romanza.

Se Grossi è una caricatura di Manzoni, Giulio Carcano, suo erede di spirito, è una caricatura del Grossi; è l'esagerazione della sua esagerazione. L'ambiente era lo stesso, le creature consunte erano in moda. Muoiono consunte anche Nunziata, Ida della Torre, Virginia, Angiola Maria: non ci fermeremo sugli altri lavori minori del Carcano, che sono degli schizzi. Quello che annunzia nuove tendenze ed è piú legato coi tempi è la *Nunziata*. È una giovane contadina, nel fiore della salute, che menata in una fabbrica industriale, vi si ammala; il capo degli industrianti insidia al suo onore, ma un contadino innamorato di lei la salva, e, quando cerca di sposarla, Nunziata si trova

presa dalla tisi. Quando aspettiamo vedere l' innamorato a piè del letto della morente, e terminare tutto con la solita morte cristiana, una frana si stacca dal monte vicino, precipita sulla casa di Nunziata. Ella cerca fuggire, è schiacciata dai massi, l' innamorato la trova morta.

Se volete sapere da quale sentimento è preso l'autore innanzi a quel cadavere, egli vi dice:

« Cosí il Signore aveva consentito che, innanzi tempo, ella finisse di patire; cosí forse Egli volle sottrarla a piú vivi dolori, a prove amarissime. Chi può interrogare la sua misteriosa e provvidente volontá? »

È un inchinarsi dell'uomo ai decreti imperscrutabili della Provvidenza. Questo certamente può essere qualche cosa di altamente poetico, perché si può fare avere agli uomini il sentimento di qualcosa di superiore, di soprannaturale; ma qui la Provvidenza comparisce all'ultimo, in un'osservazione che starebbe bene in bocca ad un predicatore, e non è arte, perché l'arte è essenzialmente rappresentazione.

Che c' è di nuovo? Il socialismo si era divulgato in Francia; Eugenio Sue era alla moda; tutti parlavano degli operai, delle loro miserie. Sorse una letteratura che poi, come sapete, finí con le cannonate. Si vede Carcano sotto l' influsso di questo nuovo indirizzo letterario, e se avesse avuto un serio sentimento della nuova situazione, se avesse colto nella realtá la miseria delle fanciulle operaie, condannate a fatiche opprimenti, forzate a respirare un'aria pestilenziale, esposte alle seduzioni, ne sarebbe venuto un romanzo interessante e, facilmente, l'autore avrebbe dovuto prendere la via dell'esilio, perché l'Austria allora imperava in Italia. Ma invece finisce con le generalitá di quelle creature rose come da un tarlo, che erano in moda.

L'*Angiola Maria* è una novella che per estensione può chiamarsi un romanzo.

In un villaggio c' è una piazza innanzi alla chiesa. È giorno di festa. I contadini a crocchi vengono alla messa, e

avanti ad essi passano ragazze spigliate, vestite alla foggia pittoresca delle contadine de' paesetti. Tutto ciò è bello, si vede Carcano scostarsi dal Medio evo e avvicinarsi alla vita reale.

Tra le fanciulle c'è una pallida, vestita a bruno; comparisce giá tisica, è Angiola Maria. In chiesa è un predicatore che con voce commossa parla de' mali della terra, della preghiera, della provvidenza, della sommissione a' voleri divini; e vi accorgete che in mezzo a quelle idee comuni c'è qualche cosa di serio che viene dal cuore, sentite una mano che trema, delle lagrime che spuntano negli occhi. Sotto il predicatore è l'uomo, quell'uomo ha perduto suo padre: è il fratello di Angiola Maria, il vice-curato.

La scena è sul lago di Como. C'è una villa che appartiene ad un ricco inglese. Suo figlio, Arnoldo, giá sciupato a venti anni da' piaceri, preso dallo *spleen* va nella chiesa. Si commuove, vuol conoscere il vice-curato, conosce anche Angiola Maria e se ne innamora. Ella non ne sa nulla, l'inglese la presenta alle sorelle che la ricevono in casa loro come una compagna, al padre.

La villeggiatura finisce, la ricca famiglia passa l'inverno a Milano. Uno stordito inglese un giorno dice al giovane: sapete, in Inghilterra vi aspetta la vostra bella cugina. Arnoldo si turba; quelle parole turbano anche Angiola Maria che, rimasa sola, si accorge di amarlo. È una giovane innocente, tutta chiesa e casa, con quel vice-curato vicino, istruito, poeta, che cerca mantenere illibata la vita della sorella. Ella, che non ha mai saputo che fosse amore, eccola ora innanzi a quel terribile mistero. Amare! Ma a lei sembra peccato il solo sentirne parlare. Amare un protestante, un uomo nobile e ricco, cosí distante dalla sua umile condizione, senza sapere d'essere amata, senza speranza: tutto questo si affolla alla mente della fanciulla e, secondo il solito, viene il delirio, lo svenimento.

Vi attendete ora che il romanziere cercasse di sviluppare quell'amore in Angiola Maria; ma no, ella lo respinge come peccato, il suo tormento è di sentire che ama. Ecco una situazione lirica, incapace di svilupparsi e diventare drammatica.

L' inglese conosce a Milano un dabben prete, e, mercé costui, si converte al cattolicismo. L'annunzia all'amata: non giova. Il padre lo maledice, lo caccia; egli torna in Italia povero, derelitto, spera di non trovare altro rifiuto; ma non giova. Infine le salva la vita una volta che la trova semispenta presso il villaggio, la fa guarire, le svela poi il suo affetto, le dice che è infelice, ed ella: tornate al vostro paese, fatevi perdonare da vostro padre, ed a rivederci tra un anno. Che è ciò? È la tisi che s' è dichiarata. La tisi è il *Deus ex machina*, essa consuma la fanciulla prima che l'anno si compia. Viene un giornale con la notizia che l' inglese ha sposato la cugina; ma Angiola Maria era giá morta.

Il difetto del lavoro è la mancanza di *collisione*. La giovane ha la madre, una *mater dolorosa* e *lacrimosa* che muore in un ospedale; il vice-curato muore in carcere, avvolto in un processo misterioso. Entra in una casa a servire, il vecchio padrone insidia al suo onore. Ella fugge, vuol tornare al villaggio, d' inverno, con mille patimenti. Giunta ad un miglio dal villaggio, cade affranta, sviene, ed è allora che l' inglese la salva. Vedete che invece di avere lo sviluppo della tragedia interna tra l' innocenza e l'amore, abbiamo un cumulo di sventure che cade sulla fanciulla, e se dobbiamo stare alla conchiusione, chi nasce povero non deve sollevar mai l'animo al disopra della sua condizione; una di quelle sentenze morali che si appiccano come vien viene e non dicono nulla.

La sventura toglie alla fanciulla la poca forza morale che avea da natura, la rende uno zimbello del fato, Angiola Maria rimane un lamento, un gemito, un' interiezione — una caricatura dell' *Ildegonda*.

La veritá è che se la natura aveva dato qualitá artistiche a Tommaso Grossi, splendore di verso, movenze musicali, varietá nel fantastico, che rendono tollerabile la lettura di quelle novelle, aveva annegato le qualitá artistiche in Carcano. Egli ha buone tendenze, abborre dal fantastico, cerca la semplicitá e la veritá; ma la sua veritá diventa un' idea fuori della vita, la semplicitá è ariditá. Non guarda nel personaggio per sviluppare

i contrasti dell'anima e cavarne situazioni drammatiche; vede la vita liscia liscia, e invece di mettere il personaggio in azione, descrive, aggiungendo alla descrizione osservazioni religiose o morali.

Angiola Maria si sente consumare da un tarlo segreto, è che ama l' inglese. Fu in una chiesa che egli per la prima volta le disse: ti amo. Entra ella per caso un giorno, con la madre, in quella chiesa, si ricorda, si turba. La madre le chiede la ragione del turbamento, ed ella promette rivelare piú tardi il segreto; piú tardi lo svela, e la madre la consola. La situazione è bellissima, e si può credere che fosse la fine del romanzo, perché con la rivelazione finisce la collisione ch' è nel cuore della fanciulla. È il momento di mettere in scena una giovane amante, ma ingenua tanto da credere che sia peccato amare, che ha tenuto segreto l'amore a tutti; ed una madre affettuosa ma prudente.

Guardate come tutto questo è detto dal Carcano.

La madre e la figlia entravano nella chiesa.

« Ma d' improvviso la fanciulla, tutta compresa dal terrore d'una funesta ricordanza, le s'era stretta al braccio, trattenendola, a voce bassa e supplichevole:

— Oh no! madre mia, non andiamo in questa chiesa; non devo, non posso entrarvi piú.

— Perché, Maria, perché?... Cos' hai? tu tremi, diventi smorta! ti senti male?

— No! madre mia, è un segreto... un segreto che nessuno doveva conoscere! se sapeste che in questa chiesa... O mio Dio, toglietene per sempre dal mio cuore la memoria!

— Maria, che mistero è questo? parla, dimmi...

— Qui no, no, cara madre..... torniamo a casa, ve ne prego, e vi dirò tutto. Oh povera me, povero mio fratello! »

Vengono le esitazioni; Angiola Maria non si sa risolvere a svelare il segreto. Infine, rimase sole,

« la fanciulla non poté resistere piú alla materna preghiera; e con molte parole, spesso interrotte da lacrime e da scuse, raccontò la sua

passione per quel giovine, la promessa, il giuramento ch'egli le aveva fatto, i dubbi, il timore...

La buona Caterina amava tanto la figliuola, che non ebbe pure il pensiero di farle il piú piccolo rimprovero, perché si fosse abbandonata ad una innocente sí, ma incauta inclinazione. Invece la compativa, e procurava, con certe sue ragioni, di consolar quella fede e quell' ingenua aspettativa, ch'erano quasi la vita della sua Maria. Cosí la conoscenza di questo segreto, se non valse a scemare, parve almeno far piú leggiero, col disviarlo, il dolore delle due disgraziate: poiché è un'arcana pietá del cielo che nutre il conforto della fiducia ne' momenti piú gravi dell'affanno, e rivolge a consolazione d'un cuore travagliato quelle stesse memorie che a un cuore libero sarebbero troppo molesto peso ».

Ecco quella divina situazione in che modo è resa prosaica, superficiale dall'autore. Non ne ha visto che la parte esterna, non tutto quello ch' è in una fanciulla innocente, la quale la prima volta è costretta a svelare ciò che ha nel cuore ed a cui la sua lingua non ha ancor dato nome.

Angiola Maria gitta gli occhi su d'un manoscritto del fratello, che era allora in carcere. Trova alcuni versi del vice-curato, legge:

Apri, o Dio, la ferrea stanza
Che non s'apre al mio lamento:
Scendi a me nel gran momento
Che rinnova la speranza!
Su la bocca scolorita,
Posa l'ostia della vita.

Prega allor, mia dolce suora,
Fior che il cielo in terra mise,
Che le nostre alme divise
Ricongiunga l'ultim'ora!
Prega, e riedi alla tua sfera;
Patria questa a noi non era!

Sono gli slanci mistici d'un'anima che storce il guardo dalla terra, sta in comunione col cielo. La fanciulla legge, è naturale che si commova; ma si sente presa da arcano terrore, sente in sé una voce che non distingue, ma in cui si riassume tutto quell'arcano. Que' versi pare le annunzino la morte di suo fratello, e infatti, proprio a quell'ora, il vice-curato moriva. Bisognava penetrare in quel mistero dell'anima, in quel presentimento, analizzarlo. Invece l'autore è come uno che entri nella stanza: vede la fanciulla e non sa far altro che descriverne gli atteggiamenti.

« Batteva mezzanotte. Que' rintocchi sordi, prolungati, dell'ore le rispondevano fino all'anima, come il suono corto d'una campana d'agonia. Era sola, in mezzo a una luce fioca, moribonda, alla luce stanca, ondeggiante, della candela vicina a spegnersi; i suoi pensieri erravano dietro le incerte larve della fantasia, si facevan tutti di fosco colore; una tema assidua, indefinita, uno stringimento al cuore, strano, non provato mai, eran piú forti del suo coraggio. Fece pochi passi per accostarsi al letto, ch' era in un canto; ma non n'ebbe la lena, e tornò a sedere allo stesso luogo... »

Vedete tutto il ritratto dell'apparenza di quel di dentro, ma tutto ciò che la idealizza, tutto ciò che andava rappresentato, è lasciato indovinare a noi, appena intraveduto dall'autore dove dice che « i suoi pensieri erravano dietro le larve della fantasia ». Sono que' pensieri che bisognava rivelare; tutta la vita interna che bisognava rappresentare. L'uomo mediocre, che non sa mettere in azione i personaggi, descrive.

Ho dovuto parlarvi con giustizia di questi lavori del Carcano. Ma non vo' che s' ingeneri disprezzo in voi per un uomo sincero, veramente religioso, morale, che ha pregi secondari i quali allettano a leggere i suoi scritti.

Dunque, mi direte, tutte quelle creature aride, nate non vitali, consunte al primo tocco della vita, non sono poetiche in sé? Certamente; tutto ciò che esiste, tutto ciò ch' è vita appartiene all'arte, soprattutto quello che, com' è rappresentato dal Grossi e dal Carcano, è un ideale troppo scarnificato,

spiritualizzato, un ideale da S. Luigi Gonzaga. È l'uomo che si leva dalla terra, è un concetto lirico per eccellenza. Come romanzo o novella è insopportabile. Fatene una breve e rapida apparizione, e avrete le creature immortali di Leopardi, come la *Silvia*. Ma bisogna toglierle al dramma ed al romanzo, coi quali esse, cosí concepite, sono in contraddizione. Il dramma e il romanzo sono la vita nel suo sviluppo, quelle creature muoiono appena han contatto con la vita, la loro poesia è la lirica.

[Roma, 5 e 6 gennaio 1873.]

V

LA LETTERATURA A NAPOLI

QUINTA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Ho indicato il movimento della nuova scuola in Lombardia, dal Manzoni al Carcano, lasciando stare i minori. Un movimento analogo ed anche piú serio era in Piemonte, né la Toscana rimaneva inerte. Che c' era nelle province meridionali? L'eco e il riflesso di questo movimento. Si sperò molto quando comparve sulla scena Carlo Troya, il quale dette le prime linee d'una nuova maniera di concepire e formare la storia: ma sopraggiunsero fatti che fecero degenerare gli effetti di quella iniziativa.

Come napoletani, noi avemmo una grande sventura o un tristo onore, perché la rivoluzione del 1793, in Francia cosí brutale e violenta, ebbe il suo riscontro in una reazione piú violenta e brutale, il cui centro fu Napoli, il 99. Improvvisamente fu strozzato un movimento di civiltá elaborato da mezzo secolo precedente, e appena nel ventuno ne comparvero alcuni avanzi, come Rossetti e Cuoco.

Qualche cosa di nuovo cominciò a farsi veramente sentire quando entrò in iscena una generazione piú giovane, quella del 1830. Il cielo s'era un po' rasserenato, la Rivoluzione francese aveva rialzato gli spiriti in Italia, si parlava un po' alto di lega di principi; dopo l'odiato Francesco I veniva Ferdi-

nando II, giovane, pieno il capo di miglioramenti, che dava segno di un nuovo indirizzo politico, prendendo in moglie una principessa di casa Savoia, quasi accennando ad una lega tra la parte settentrionale e la meridionale d' Italia. Non cessò la reazione, ma si temperò, si sopportò di piú la libertá d' insegnamento, il marchese Puoti poté tenere alto il vessillo del progresso letterario; e nuova generazione significando nuova attivitá, questa attivitá trovò sfogo in giornali e riviste come il *Progresso*, il *Museo*, gli *Annali civili*, il *Poliorama*, l'*Omnibus*, nelle strenne del capodanno, delle quali la piú notevole fu l' *Iride*, diretta da Giuseppe del Re, brav'uomo e bravo patriota, che scontò poi con l'esilio l'amore alla patria. Poi venne la *Sirena* del Torelli, piú flessibile, piú accomodata ai tempi che seguirono.

Avemmo dunque un movimento liberale dal trenta al quarantotto; cioè la libertá era in ciò che il freno era un po' allentato; la fisonomia delle cose rimaneva reazionaria. Anche in Lombardia, nel Piemonte, nella Toscana c'era la reazione; ma lí l'elemento che la maneggiava era laico e colto, e quindi non si opponeva direttamente alla coltura. Certo osteggiava una coltura troppo radicale, e quelli che volevano scrivere liberamente andavano fuori come fece, per esempio, il Tommaseo; ma s' incoraggiava una coltura moderata, specialmente se intinta un po' nell'acqua santa e se accennasse a conciliazione coi retrivi, a guerra contro i piú avanzati. Da noi la reazione non solo fu contro la coltura liberale d'ogni genere, ma contro la coltura in sé stessa, e la societá, che trova sempre parole espressive per qualche speciale situazione, non senza ragione, chiamò quelli *tempi di oscurantismo*.

Una maggiore larghezza si ebbe certamente, non potendosi reprimere un'attivitá giovanile che cercava il suo posto nella societá. Per darvi un saggio del modo come si viveva allora, vi narrerò un aneddoto. Un anno nell'*Iride*, la *rivista* della gente colta napoletana, apparve un articolo del Puoti, una traduzione dal greco, dove si narrava un fatto noto a tutti che studiano i greci, un amore poco matrimoniale. Il caso volle che

insieme con la traduzione fosse stampato un articolo del bravo Mariano d'Ayala, allora uffiziale. Era un episodio dell'avventura di Murat al Pizzo, scritto con tutte le cautele necessarie sotto un governo cosí sospettoso. Vi era detto in ultimo che tutti quelli del Pizzo, nominati cavalieri per la morte di Gioacchino, vollero a loro spese innalzare una statua a Ferdinando IV, *maggiore del vero*, come si dice in linguaggio artistico di ciò che oltrepassa le proporzioni naturali. Capitò la rivista in Corte. Si menò scalpore del volgarizzamento dal greco, pensandosi che avrebbe potuto andar tra le mani delle principesse; non credendosi obbligati a conoscere il linguaggio tecnico, capirono che il D'Ayala dicesse la statua superiore a' meriti di Ferdinando IV. L'*Iride* fu proibita, Mariano d'Ayala cadde in disgrazia.

Chi vuol conoscere la coltura di quel tempo, non ha che a prendere l'*Iride*, dove si davano convegno gli uomini colti di tutte le opinioni. Vi sono prose e poesie. Che sono quelle prose? In generale, racconti storici che danno segno d'un nuovo indirizzo. Nel secolo XVIII, se guardate le prose, trovate erudizione greca e latina, pochi segni di serii studii sulla storia moderna: i giovani non avevano in corpo che Roma e Grecia. Indizii di progresso sono questi racconti non solo di cose moderne, ma di fatti locali, napoletani. Ma che merito hanno?

Il racconto è alla storia quel che la novella al romanzo. È un'epoca, un fatto speciale, un personaggio divenuto argomento dello studio d'uno scrittore. Stampavano di questi racconti molti, come Giuseppe de Cesare, il D'Ayala, Scipione Volpicella, Michele Baldacchini, il quale ne scrisse, tra gli altri, uno su Masaniello. Mi rincresce dirlo, ma non vi si vede traccia dell' iniziativa di Carlo Troya: c' è insufficienza del contenuto storico, quantunque piacessero per la forma accurata, elegante, o, come si diceva a que' tempi, *pura*. Inoltre, la maggior parte di coloro che li leggevano, ignoravano i fatti, ed erano attirati dalla novitá.

Ma che è un contenuto storico? Noi napoletani dobbiamo arrossire confessando che siamo indietro, non solo alle altre

nazioni civili, Inghilterra, Germania, Francia, ma alle altre parti d' Italia. Que' racconti, cavati da qualche storia o cronaca, sono l' infanzia dell'arte, il primo gradino nello sviluppo della storia. Ciò che annunzia un serio movimento storico è la ricerca; non arrestarsi a qualche cronaca, ma ricercare tutt' i documenti che riguardano un dato fatto, rovistando biblioteche ed archivii, visitando i luoghi ove il fatto accadde. Per queste fonti storiche noi siamo piú ricchi di altri popoli: gli stranieri che vogliono scrivere storie, fanno anzi tutto un viaggio in Italia, si seppelliscono per qualche tempo nelle nostre biblioteche. Cosí il Gregorovius, giovane ancora se ne venne a Roma e, dopo lunghi studii, dette alla luce un capolavoro, la *Storia di Roma nel Medio evo*. Renan, l'autore della *Vita di Cristo*, è venuto in Italia per studiare, prima di mettersi ad un lavoro che sta maturando.

Quando si è accertata la veritá storica dei fatti, è finito il lavoro dello storico? No, quello è appena il principio, vien dopo il lavoro dello spirito, ed anche questo ha una scala. Dapprima è l' illustrazione, cioè, dopo aver raccolto materiali, penetrare nelle parti dubbiose, togliere le incertezze. Abbiamo avuto grandi illustrazioni nel secolo decimosesto, nel decimosettimo, ed anche nel decimottavo: basta citare il sommo Muratori.

Segue un altro passo nello sviluppo della storia: è il discorso storico; la mente, che riflette su que' materiali, segna le lacune, determina i problemi che essi presentano, si ferma sulle parti dubbie, cerca cavarne il netto. Bello esempio di questo genere di lavori l'ha dato Alessandro Manzoni nel suo discorso sulla storia dei Longobardi. Compiuta questa parte, indagate le cagioni prossime e remote de' fatti illustrati, andate innanzi e vi trovate nell'alta regione della filosofia, determinando le leggi stesse della storia, come la storia si svolge nel mondo. Vedete quanto cammino voi, nuova generazione, dovrete percorrere.

I racconti sono dunque appena la parte elementare nella storia. Quell' indirizzo storico guasto cosí, si deve alla reazione, che rendeva molto pericolose e delicate certe discussioni ed indagini, ed anche a un desiderio di farsi nome a buon mercato.

Inoltre, bisogna confessare i proprii peccati per emendarsene, quel seppellirsi negli archivii, la tenacitá in un lavoro che diventa scopo della vita, non si trova fra noi.

Lasciato a sé stesso, il racconto forse si sarebbe mutato in illustrazione e poi in discorso. Ma sopravvenne in Italia la filosofia tedesca trasmessaci per mezzo della letteratura francese; e come lí la storia è fatta *a priori* e non si tiene conto della parte positiva, si sviluppò un movimento filosofico in cui appunto la parte positiva fu trascurata. È buono augurio che oggi cominci un indirizzo verso le indagini positive, comprendendosi che la base del progresso non sono le teorie, ma le ricerche.

Oltre i racconti, nell' *Iride* c' erano in prosa descrizioni di viaggi, di cittá, di persone, di monumenti. Cosí il D'Ayala pubblicò un bel lavoro sulle porte di Castelnuovo; c' è di Michele Quattromani un lavoro sull'antica Napoli in forma piacevole, attribuendosi il racconto allo *zio Michele*; ma non è che la superficie.

In tutti questi lavori in prosa, lasciando stare quelli puramente letterarii, senza alcun contenuto, come le traduzioni, avete insufficienza di contenuto e forma classica.

Guardiamo le poesie. Appena leggete, vi accorgete d'una distinzione. Da una parte, avete poesie puramente classiche, poiché, per mezzo del Giordani e del Puoti, nelle province meridionali il classicismo della forma aveva grande sviluppo; e poesie ove si accenna ad un nuovo contenuto: le prime eran dette classiche, le altre romantiche.

Fra gli autori della prima specie, i piú colti e accurati per forma erano Giuseppe Campagna, Emidio Cappelli, Maria Giuseppa Guacci, e in ultimo, come transizione all'altra scuola, Saverio Baldacchini.

Qual'è il carattere della prima scuola? — Oggi non lo discuto, narro. — È l' idolatria della bella forma, quella stessa idolatria che, quando sbucciò nel 500, produsse i miracoli di Raffaello e dell'Ariosto. Forma semplice, aleggiante sulla vita e non calata in essa, perché se per poco scende nella realtá, vi trova il brutto, il dolore, lo strazio, e la bellezza sarebbe turbata, la serenitá

offuscata dall'elemento drammatico. È l'esclusione del dramma, della collisione, del dolore, del sentimento, del brutto!

Se non è dramma, di che natura è questa forma classica? È descrittiva e didascalica, per usare il linguaggio volgare dell'arte. L'autore rimane fuori de' contrasti della vita, dove dovrebbe esprimerne il movimento, s'arresta in sentenze e paragoni e la descrive, dove dovrebbe esporne gli effetti, l'astrae e ne fa concetti; perciò, da una parte, avete descrizione, dall'altra parte, forma didascalica. L' ideale diventa concetto ed astrazione, il reale descrizione.

Questa poteva essere forma naturale in tempi in cui l'uomo non poteva concepire chiaramente e nettamente l'astratto; ma nel secolo XIX è una forma di ritorno, allo stesso modo che nel Manzoni è un ideale di ritorno, e non può interessare i contemporanei, avvezzi a forme piú veloci e piú drammatiche.

Poiché la forma descrittivo-didascalica rappresenta la vita riposata, senza dramma, quale è la parte plastica di essa? Evidentemente un concetto, una sentenza non sono la parte plastica; la quale, per naturale conseguenza della teoria, è la metafora ingrandita nelle proporzioni, divenuta una mitologia. Perciò, quando i romantici facevano guerra alla mitologia, colpivano al cuore la forma classica.

Perché possiate vedere tutto questo con un esempio, vi presenterò qualche poesia, senza avere la pretensione di volere con ciò giudicare definitivamente gli autori. Giuseppe Campagna scrisse due volumi di poesie: ne ho cavato un sonetto. Proprio della forma classica è la generalitá, non scendere a fatti particolari e reali. Che vuole egli rappresentare? Il suo stato, a sentirlo, è pieno di tormenti che si sfogano in lamenti, appena interrotti da qualche fuggitiva speranza, la quale comparisce ad un tratto ed è uccisa dal dolore.

Chiunque di voi avesse a trattare quest'argomento, interrogherebbe sé stesso, penetrerebbe ne' misteri del suo cuore, rappresenterebbe quella situazione come egli la concepisce. Il Campagna comincia dal trovare nella natura un paragone che chiarisca una cosa chiara per sé stessa. — Nell' inverno avete visto

mai spuntare precocemente un fiore, e poi, appena sbucciato, ucciso dall' impeto del vento? Tal' è la mia vita, dice il Campagna. La vita sua è l' inverno, la speranza è il fiore, il dolore è il vento, e con ciò siamo alla fine della seconda quartina. Viene dopo una specie di *dunque*: dunque, è una vita che cerca la speranza e non la trova. Vi attendete negli ultimi tre versi un lamento, che rappresenti il suo stato doloroso, ed invece trovate un altro paragone, la sua vita diventata una nave in mare tempestoso. Cosí quella vita è, per dirla con Dante, un *volume non squadernato*, non è analizzata, ma presa dal difuori in immagini plastiche, senza sentimento. Del resto, sono bei versi, in cui si vede un uomo che aveva studiato molto gli scrittori italiani:

Spesse volte ne' dí brevi ed algenti,
Quando per poco il ciel si rasserena,
Intempestivo fior sorge, ed appena
Sorto, l'atterra il furïar de' venti.
Tal nasce speme in mezzo ai miei tormenti,
Non giá di pace, ma di minor pena;
E come nasce, del dolor la piena
L'uccide, ond' io non fo che trar lamenti.
Ahi la vita che a vivere m'avanza
Dunque fia sempre uno sperar conforto,
E un provar sempre falsa la speranza?
Cosí fa la mia nave un lungo e torto
Viaggio, fuor della comune usanza,
Per tempestoso mar che non ha porto.

Comprendete come un uomo che si esprime a questo modo, pensa piú a Dante e Petrarca — de' quali trovate qui le reminiscenze — che ad esprimere i suoi sentimenti.

Vi dirò ora d'un altro scrittore, ricco signore abruzzese, assai colto, molto versato nel latino e nell' italiano, gran brav'uomo che io ho conosciuto da vicino, Emidio Cappelli. Ho qui un suo sonetto. Egli è innamorato, fa una preghiera alla sua donna perché lo consolasse. Vi aspettate che riveli i suoi dolori, la sua passione, scongiuri la donna ad avere pietá.

Diciamo ancora per reminiscenza pagana: *gli strali di amore*. Qui sono veri strali che la donna scaglia addosso all'autore, egli spiccia sangue dal cuore mentre la fronte impallidisce e suda. Dopo aver rappresentato a questo modo l'effetto degli strali, come se non bastasse questa forma plastica, ricorre ad un'altra. Si usa dire all'amata: voi m'avete incatenato. Qui le catene diventano reali, egli vi si dibatte e prega lei di slegarlo. Del resto, sono anche bei versi; ma notate il modo falso di concepire e di sentire:

Questi che a mille a mille in me tu scocchi
Strali d'amor battuti all'aspre incudi,
(Volgi, nemica mia, volgi a me gli occhi,
Cessa per poco da' tuoi fieri ludi),
Vedi come m'han concio, e qual mi fiocchi
Sul sen tempesta, e su gli omeri ignudi;
Ve' come il sangue dal mio cor trabocchi,
Come la fronte impallidisca e sudi.
Deh! a me ti volgi al fin, di me ti caglia;
Vedi che polsi giá mi sega e braccia
Di tua catena la ritorta maglia.
Deh! alquanto almeno per pietá mi slaccia,
O ch' io giá spiro: vinta hai la battaglia;
Trïonfa, e dietro al tuo carro mi allaccia.

Reminiscenze mitologiche, come quegli strali d'amor e le incudi di Vulcano, linguaggio petrarchesco, come quel *nemica mia*; ecco il modo come i classici rappresentavano quest'altro sentimento.

Passiamo ora a quell' ingegno eminente sugli altri, e che se fosse vivuto in migliore ambiente, con altra educazione, forse avrebbe prodotto ben altro, Maria Giuseppa Guacci. — Era il centro della coltura napoletana, nell'*Iride* anzitutto trovate il suo nome: era ritenuta il miglior poeta lirico di Napoli, fece sonetti e canzoni alla classica, oggi dimenticati. C' è, tra l'altre, una canzone *Alla luce*. Non vi può essere soggetto piú bello per un poeta; ma appunto qui tutte le idee che la luce può destare

in capo a' poeti spariscono, e rimane un'esposizione di cose scientifiche. Altra poesia è la *Vita umana*. Quale splendido soggetto di poesia, la vita umana dal bamboletto al grand'uomo!

Vediamo, per esempio, il bamboletto. Volete ricantare il luogo comune del bimbo ridente, lieto, quasi angioletto, atto piú d'ogni altro a cantar le lodi di Dio? Se si vuol far cosa poetica, bisogna cogliere la vita in que' momenti fuggevoli, rappresentare quel bimbo, sopra tutto mettergli la madre accanto. A questo modo si riesce, a questo modo Parzanese ha de' felici momenti innanzi all' infanzia. Vedete qui ora:

> Fiorito pargoletto
> Che su l'ossa degli avi
> In pueril trastullo i giorni meni,
> Tu vedi aperti i lucidi sereni,
> A te spirano intorno aure soavi,
> T'offre la terra un amoroso letto.
> Bella ti si colora all' intelletto
> La dolce primavera,
> Non verno pinge a te, non pinge sera
> La melodia che ti ragiona in petto;
> Però traluce intera
> Dal chiarissimo lume in te cosperso
> Quella virtú che rota l'universo.

Non sentite solo la pedantesca rappresentazione di una forma morta, ma anche un certo movimento dell' immaginazione; però tutte quelle frasi classiche rendono la rappresentazione del bambolo un luogo comune.

Nel 1838, credo, un pugno di francesi, chiusi in un forte diruto a Mazagran, assaliti dagli arabi, li sconfissero. Ciò fece grande impressione a Napoli; la Francia allora era uno spauracchio contro i reazionari. La Guacci scrisse una poesia. Vuol dire che, quando i francesi cacciarono d'Algeri il Bey, cominciò colá la civiltá, la barbarie turca cesse il loco alla civiltá cristiana. Bel concetto, e, se il poeta l' intuisse in immagini e tinte locali, ne verrebbe qualcosa di artistico; ma la Guacci non vede che frasi, le quali esprimono solo in modo generale quel concetto.

Vi trovate *un uscir dal cieco labirinto*, frase del Petrarca, *vestire umanitade e cortesia*, modo di dire molto in voga allora. Se volete vedere una differenza tra il fraseggiare e un vero movimento di poesia, come ce n' è nella Guacci, andate piú in lá, quando, a forza di ricamare a quel modo, le si presenta una immagine speciale, la donna degli *Harem* fatta libera: una rappresentazione sbiadita finisce con qualche cosa che fa impressione.

Uscito alfin di cieco labirinto
Vive e respira il Trace
E veste umanitade e cortesia:
Libando va l' italica armonia
E nelle arti leggiadre, ecco, si piace.
Sciolte le donne infra i roseti ombrosi
Levan serene i negri occhi amorosi.

Credo avervi detto abbastanza perché di quelle produzioni letterarie possiate giudicare da voi. Noterò a questo proposito una lacuna nelle storie letterarie. Di quelle nessuna sopravvive; ma la storia non guarda solo il genio immortale, ma anche i mediocri che danno ad esso il *finito*, e de' quali perciò non è inutile trattare. Cosí è a deplorare che non abbiamo un lavoro sul Campagna o sulla Guacci, quantunque fra i loro scritti vi sieno cose notevoli.

Passo a quello che piú deve richiamare la nostra attenzione, a quell'uomo eccellente che è — anzi devo dire era, perché ormai, ve lo dissi, vive vita peggiore della morte — Saverio Baldacchini; poeta di transizione, tra i classici quello che aveva piú ingegno, sí che si vede in lui un accenno a nuovo indirizzo. Ricco, non rimase a stagnare in Napoli, viaggiò in Lombardia ed in Toscana, conobbe dappresso la scuola di Manzoni, era versato nella letteratura francese e tedesca. Ma la sua educazione era stata classica. In lui era del nuovo, per la coltura e per l' ingegno, dotato di una vena di malinconia e temperanza di modi che si adatta alla quiete della forma classica. Scrivendo, si trovava tra la forma classica e la manzoniana, sí che nel contenuto sentite il nuovo, nella forma è il vecchio.

Ho qui una sua poesia, che ha per titolo *Pergolese*, ma per soggetto *Rosaura*, fondata su ricordanze assai tenere, argomento capacissimo di poesia. Pergolese morí giovane, moribondo compose il celebre *Stabat Mater*. Si dice che questa musica fu eseguita in Santa Chiara il giorno che si fe' monaca la sua innamorata, e che fosse stata ispirata dal dolore. Su questa tradizione compone il Baldacchini [1].

---

[1] L'ombre, la luce intrecciansi
All'ora vespertina;
Soavemente, tremula
L'onda di Mergellina
Ne invita, mentre fervono
I giorni dell'está.

Venite, o dame, o vergini
Donzelle disïate,
Il crine, il seno, gli omeri
Di fior, di veli ornate.
Bello è i clamori e i tedii
Lasciar de la cittá.

E giá dai cocchi splendono
Le brune lor pupille,
Cui de' garzoni l'anime
Non pon restar tranquille:
Le seguono su gli agili,
Sui rapidi corsier.

Ma qual disio, Rosaura,
Quale angosciosa cura
Fa che ogni lieta immagine
Entro al tuo cor si oscura;
E invan per te sospirano
Baroni e cavalier?

Chi non vorrebbe assidersi
Rapito a te daccanto?
Chi mai potria contenderti
De la beltade il vanto?
Ricchezze hai tu, de' titoli
I fregi, lo splendor.

Le tue compagne invidia
Ti hanno in mirar quel volto;
Beata ne' spettacoli
Il popolo raccolto
Ti grida: ... ah! tu sei misera
Nel fondo del tuo cor!

Dal giorno che comprendere
Potette le armonie
De' suoni, e la commossero
Le care melodie
Del canto, ah! piú Rosaura
Quella di pria non fu!

A l'uom, che primo aprivale
Questi secreti ascosi,
Volse ella il cor, seguianlo
Suoi sguardi disïosi;
Udialo come estatica,
Non respirava piú.

Di note melanconiche
Fabbro era il giovinetto.
Modeste note e semplici,
È ver; ma d'un affetto,
Che piange riscaldavale
Il magico poter.

Si amarono: de' cembali
Su gli ebani e gli avori
Insieme confondeansi
Le voci, e insieme i cori
In un sospir languivano,
Sveniano dal piacer.

E perché mesta? Mandano
Dai verdeggianti colli
Su le tue gote l'aure
Le lor fragranze molli;
Leni l'onde susurrano,
Ride la luna in ciel.

Le pompe obblía, Rosaura,
E in suburbana villa
Ti ascondi: tra i silenzii
Tua vita sia tranquilla,
D'ogni altra cosa immemore,
Tutta del tuo fedel.

Che dramma c' è lí sotto! È un povero maestro di musica che s' innamora di una nobile; i fratelli di lei minacciano la vita di lui, la costringono a monacarsi; mentre sta per pronunziare il voto, ella ode la musica dell'amante. Che collisione, quante belle

---

Nol puote. Un giorno (misera!)
In sua solinga stanza
I suoi fratelli entrarono
In pallida sembianza,
E muti disnudarono
A un tempo il loro acciar.
Poi le dicean: « Rosaura,
Nostra sorella, ah! bada:
A le vendette celere
È in nostra man la spada.
Guai, se uom plebeo venissela
Ardito ad incontrar! ».
« Tra quante ha Italia nobili
Stirpi (seguieno), o suora,
Scegli: di vaghe porpore
Tua guancia si colora;
Non sia di fiacchi premio
De la bellezza il fior! »
E rispondeva: « A scegliere
Lo sposo mio son pronta.
Fia tal che alcuna ingiuria
A voi non rechi od onta;
Nobile ei fia: da gli animi
Sgombrate ogni timor ».
Ed ella ha scelto: uccidere
Il trovator di note
Cosí pietose e tenere
La misera non puote;
All'arte, al comun plauso
Non lo dovea rapir.
Ma non è in tutta Italia
O in lidi altri stranieri
Altr'uomo, che congiungersi
A la gentil mai speri.
Di un solo i primi furono,
Gli ultimi suoi sospir.
Scelto ha Rosaura: l'ultima
Volta ella è qui venuta,
E voi, fonti marmoree
Di Chiaia, risaluta;
E voi, tra scogli, pensili
Ombre del Chiatamon!

Invidïata, invidia
A l'umil feminetta,
Che senza tema, libera,
All'aere aperto aspetta
Chi giugne, mormorandole
Un' ilare canzon.
E muor la sera; e rapido
Questo e quel dí vanío,
Quando Rosaura al tempio
Move, giá sposa al Dio
Che, amando, di nostre umili
Spoglie si ricoprí.
Dal capo le troncarono
Del crin le brune anella,
Le gemme le rapirono;
E pur legiadra e bella
Al circostante popolo
Qual angiolo apparí.
Le sacre volte echeggiano
Di musical concento,
Tibie e vïole accordansi
In suono di lamento:
Ma chi le note eteree
Nel suo pensier trovò?
Rosaura il sa; confondesi
A la donzella il core.
Cessar le note; a palpiti
D'ogni terreno amore
Si chiuse, e senza lagrime
Ne la sua cella entrò.
Tentò obbliar la misera;
Ma pur talvolta osava
Per lui pregare, e timida
Di lui con Dio parlava:
Con Dio, che soccorrevole
Discese a tanto amor.
L'uom, ch'ella amò, disfecesi
Pur esso in verde etade,
E ancor di lui ne' templi
Un inno di pietade
S' ode, sacro alla Vergine
Ch' è madre dei dolor.

situazioni! Ma Baldacchini, trascinato dal modo di concepire classico, come costruisce?

Conoscete la celebre trottata di Chiaia, ove vanno tante belle signore in carrozza; talvolta i giovani pedestri mettono l'occhiale per guardarle. Il dramma dell'amore dovreste rappresentarlo lí, nella stanza ove sono il maestro e la fanciulla. Qui il principio della poesia è la trottata, in una bella descrizione. In una carrozza si vede una giovane mesta, la descrizione finisce con un: *perché sí mesta*? Il poeta risponde: ve lo dico io: e ne narra la storia.

La scena fra la Rosaura e il maestro è forse la cosa piú bella uscita dall' immaginazione di Baldacchini: l' impressione della musica sulla fanciulla è il principio dell'amore. Il nodo del racconto si ha quando i fratelli spaventano Rosaura, minacciano di uccidere il suo amante, ed ella per salvarlo dice: mi vo' far monaca.

È questa la parte piú importante del racconto, e meriterebbe altro sviluppo: una situazione analoga nell'*Ildegonda* del Grossi è molto sviluppata. Bisognerebbe rappresentare l'amore di Rosaura per l'artista, lo spavento che incute in lei la minaccia dei fratelli, la risoluzione di monacarsi, ed allora il lavoro sarebbe ben altrimenti artistico. Il Baldachini corre innanzi, e non pensa a tutto questo.

Viene il momento del giuramento; tutto quel che precede è un avviamento, quasi, a questa situazione, che è in sostanza tutto il racconto, la parte lirica di esso, la sua poesia. Immaginate quella giovane, che, nell'atto di darsi irrevocabilmente a Dio, sente una musica, e sa ch' è la musica del suo amante! Concepite che lotta dev'essere in lei tra i movimenti d'un affetto terreno e l'elevarsi dello spirito a Dio. In Baldacchini v'è il nuovo contenuto cristiano, di cui aveva dato esempio il Manzoni; vuole mostrare che il misticismo vince l'elemento terreno, ma questa parte è appena toccata nel suo lavoro; la donna sente qualche commozione, ma rimane immobile, dá il giuramento senza versar lagrima. Qualche bel punto c' è, come la descrizione della trottata, presa dal vero; — quando la fanciulla

ricorda nella cella l'amante; — dove dice che Pergolese muore, ma lo *Stabat Mater* resta immortale.

Volete sapere cosa sarebbe questa poesia ridotta in forma moderna? È intitolata *Pergolese*, ma Pergolese vi rimane un incidente. Fate la *controparte*, il *contromondo*, pigliate per soggetto non Rosaura, ma Pergolese, il giovane artista ammesso ad insegnare in una casa nobile e che nella discepola trova l'amante, sotto l'amore sente svegliarsi il suo genio, e poi deve lasciarla, e mentre Rosaura entra nel chiostro, ispirato dall'amore e dal dolore, produce lo *Stabat Mater* che lo fa immortale. Cosí avreste l'artista che spunta dall'amante, cosí fareste cosa veramente poetica.

Quando Baldacchini concepiva questa poesia, nella sua mente era l'orma d'un altro uomo, Manzoni; rappresentando Rosaura, c'era l' immagine d'un'altra creatura, Ermengarda. Guai se si lavora avendo nel proprio cervello qualche cosa che esce fuori dalla concezione. Ermengarda è immortale, Rosaura è dimenticata.

Non ho detto l'ultima parola su Baldacchini. Egli ha fatto un lavoro piú importante, *Claudio Vanini o l'artista*, dove espone la teoria classica del bello, penetrata però di nuove tendenze. Dovendovene parlare piú tardi, per darvene un' idea vi dirò d'un lavoro analogo di un altro brav'uomo, stato ministro, Giovanni Manna, che concepiva nelle forme piú pure del classicismo. Vuol dire che Napoli è la terra dell'arte, della musica, dell' ingegno, che scende dalle Alpi una filosofia scettica, pericolosa, la quale introduce il culto del brutto: ch'egli spera nel trionfo dell'arte, mercé il connubio del pensiero con la parola. Nella poesia l'Arte è una dea che incontra un'altra, la Filosofia. Stanno insieme quando vedono un mostro, la nuova scuola. La Filosofia si arretra perché il mostro usciva da lei; ma l'Arte lo affronta, lo atterra, lo uccide, e con ciò ha luogo quel desiderato connubio. Or tutta questa mitologia va via nel lavoro del Baldacchini, e ci troviamo innanzi un uomo, *Claudio Vanini*.

[Roma, 13 e 15 gennaio 1873.]

VI

LA LETTERATURA A NAPOLI

(Continuazione)

Quinta lezione del prof. Francesco De Sanctis.

Nella *Rosaura* abbiamo visto una situazione molto drammatica, spuntata dall'autore e ridotta a quella forma riposata che era per lui l' ideale classico. Ci è la donna accanto al suo maestro di musica, e lí vibra una corda che immediatamente è spezzata; ci è la donna innanzi alle spade nude dei suoi fratelli che minacciano d'uccidere Pergolese, e non avete lá la donna atterrita, in contrasto con sé medesima; ma quasi una giá apparecchiata, che ha preso una risoluzione e risponde: mi farò monaca. Poi è la donna che, mentre sta per promettere a Dio il suo avvenire sente la musica dell'amante che la richiama all'amore terreno, ed anche lá quella figura ha la quiete di chi ha preso una risoluzione.

È un contenuto agitato, a cui il poeta toglie ogni movimento troppo irrequieto, per ridurlo al riposo d'una figura classica. In riassunto, la *Rosaura* del Baldacchini è un contenuto drammatico in forma descrittiva.

Ma in quel tempo accanto a tutt' i poeti classici di cui vi ho parlato, sorgeva qualcosa di non ancora formato, ma d' inquieto, che resiste al classicismo, e poi diventerá una scuola, la scuola del Malpica, del Valentini e di altri. Accanto agli esempi del purismo, sorgevano in Napoli nuove impressioni, il rumore

di tutta una scuola giá formata; ci era giá il Foscolo, ci era Byron, venivano Manzoni, Tommaso Grossi, Carcano. Quali, in fondo, erano le idee che agitavano quegli uomini ancora ignoti, quei giovani?

Si diceva ai classici: il classicismo vostro *di ritorno* è una forma pagana, è l'armonia del corpo con lo spirito che costituiva l' ideale greco, e si rappresentava nelle forme belle, quiete. Ma volendo rappresentare un nuovo contenuto, il contenuto cristiano, non comprendete la contraddizione tra quello e la vostra forma.

Il contenuto cristiano è il concetto opposto al pagano, per cui anche il Laocoonte, tra le spire del serpente, mostra quell'armonia tra lo spirito e la materia che era l' ideale greco, come con vivi colori l'ha mostrato il Lessing nel suo magnifico lavoro sul Laocoonte. Sul terreno cristiano, lo spirito non è d'accordo con la materia, ma la doma come parte maledetta, inferiore a sé; se ne stacca, guarda al cielo: e questo contrasto è rappresentato nei santi del cristianesimo, che non volgono gli occhi alla terra. Perciò non potete avere piú la bella, tranquilla forma epica, tragica o comica degli antichi; ma il dramma, il dolore, il brutto che n' è conseguenza. Ideale cristiano è il Crocifisso, il corpo insanguinato, deturpato dalle ferite; la *Mater dolorosa e lacrimosa,* la Addolorata trapassata da punte che rappresentano il dolore interno; la Maddalena, non piú la bella e peccatrice Maddalena, ma la penitente. E quando i nostri artisti del cinquecento vollero abbellire il Cristo, l'Addolorata, e rappresentare la Maddalena bella benché penitente, bella sí che, mentre espia il peccato, con le forme voluttuose ispira il peccato, profanarono quegl' ideali. Vi si riconosce un' ispirazione artistica greca, non un puro sentimento religioso.

E questo è vero. Ciò che ispirava Michelangiolo in San Pietro, e Raffaello mentre dipingeva le sue Vergini, non era il sentimento religioso: essi esprimevano il concetto del Medio evo dal quale non potevano dipartirsi; ma in quanto a forma seguivano nuove ispirazioni, quelle del classicismo, del *rinascimento,* della tradizione greco-latina.

Aggiungevano gli oppositori ai classici: — la vostra bella e quieta forma non è la natura vera, la mutilate dov' è anche il mobile, l' inquieto. E di piú è la monotonia della natura: tutte le altre parti cacciate via, rimane una continua ripetizione di quella quiete; non solo è mutilata, è ridotta marmo immobile.

Queste idee si agitavano anche tra i giovani che stavano nello studio del Puoti, che, anche coi modelli classici innanzi, avevano la ragione sviluppata e sentivano l' influenza di nuovi libri e di nuove idee; come le sentiva lo stesso Baldacchini che, sotto quelle impressioni, concepí il *Claudio Vanini.*

Che cosa è questa concezione?

È il romanticismo di quel tempo, battezzato col nome di Vanini. Riunite insieme tutte le idee che v'ho accennate, che l'uomo deve far pro non de' molti studi sui modelli, ma dell' ingegno, scrivere come detta dentro, pigliare la natura com' è, anche col brutto e col terribile; — ed avrete il fondo artistico del personaggio: Giovanni Manna aveva fatto un mostro, Baldacchini un uomo.

Claudio Vanini è un artista vissuto alla metá del secolo XVI. Abbandona la sua Siena per passare le Alpi e andarsene in Isvizzera, in Francia, ove segue una nuova maniera di arte; invece di andare appresso alle belle forme di Raffaello, rappresenta il brutto, il laido, finanche l'osceno. Con questo solamente non si poteva fare una novella, e il Baldacchini vi aggiunge la corruzione nel Vanini, il quale è malvagio, giocatore, vagabondo, costringe sua moglie a gettarsi nel Rodano per isfuggire all'avvilimento in cui egli vorrebbe farla cadere; fa mercato dell'arte sua, rappresentando il laido solo perché gradito: è la corruzione artistica divenuta corruzione morale.

Quando, secondo il Baldacchini, è ben corrotto, torna in patria, credendo che il cielo d' Italia non abbia piú influenza su lui; perché, come sapete, si credé una volta che il cielo d' Italia fosse classico e quello del settentrione romantico. Vanini trova la madre morente, morente da cristiana, e ciò produce in lui tale impressione che si converte. Comprende che ha bisogno di studiare, di rifarsi da capo, va a Roma, studia con tanto ardore che muore.

Come vedete, Claudio Vanini ci sta per cerimonia; la parte viva del racconto è una forma tolta da Byron, un Byron fatto classico, nella quale Baldacchini espone i suoi sentimenti, le sue idee sull'arte in risposta a' romantici, non volendo svilupparle in forma didascalica, o mercé simboli, come aveva fatto il Manna.

Qual è il momento scelto per rappresentare Claudio Vanini? È forse il momento drammatico, quando in lui sorge un uomo nuovo che combatte l'antico, sotto le impressioni che riceve rivedendo la patria, la famiglia, la madre? In questo caso avreste un lavoro drammatico come la confessione dell' Innominato, cosí altamente poetica, perché ci è lotta tra le idee nuove e l'uomo antico. Ma il Baldacchini piglia il Claudio Vanini quando la lotta è finita ed egli è convertito, quando quella vita poetica è dimenticata, o ricordata per essere maledetta, ed il passato è guardato dal punto di vista del convertito, e, come direbbe il Leopardi, con *occhi mutati*. Che specie di poesia può nascere da questa situazione? Se fosse drammatica, saremmo nella via tenuta dal Byron col *Manfredo*, col *Corsaro*: invece è il passato che si confessa quasi innanzi al convertito, e questi lo giudica senza trovare le passioni e i motivi che lo han generato, e nemmeno con passioni e motivi nuovi, perché cosí avremmo pure qualche cosa di poetico, come le *Confessioni* di Rousseau. Le passioni si sono quetate, egli guarda con occhio di filosofo e di cristiano convertito. Quel passato non è piú lirico, non piú drammatico, non legato con gli affetti che lo produssero; esce quindi in forma descrittiva e didascalica, descrizione fatta esternamente, come esso si presenta alla memoria, con le osservazioni che aggiunge l'uomo nuovo.

Ve ne darò esempio. Claudio Vanini ricorda sé stesso giovanetto, quando lasciò il bel cielo d' Italia e se ne andò in Isvizzera:

E valicai l'elvetiche Alpi. Belle
Le incrostate dal gel rupi, e il profondo
Baratro, che s'apria sotto i miei piedi,
A me bello parea; bello quel cupo

Tuonar delle valanghe, e belle ancora
Le assidue gravi nebbie e le brumali
Aure pungenti, ch' io spirava insieme
Co' nimici d' Italia.....

Lasciando stare quest'ultima frase, molto in uso a quel tempo, e che non sappiamo come entri qui, vedete che le rupi e le valanghe e le nebbie una volta erano belle; ora ci aggiunge un *parea*; e vi contrappone le bellezze dell' Italia.

. . . . . O del Tirreno
Placidissime rive, al sol dilette!
O veneta laguna, a tutte l'ore
Da le leggiere gondole trascorsa
E dal canto de' vati!

Segue un pezzo a questo modo: quel che pareva bello ora è brutto, bello pel convertito è il riso calmo, riposato del cielo d' Italia. Poi vengono le osservazioni, ragiona come filosofo sulle sue impressioni, e lá avete le idee del poeta in forma didascalica.

Sacre memorie della patria! obblio
Di voi me circondava: e fastidía
D'uno spontaneo immaginare i lieti
Dorati sogni e le armonie d'amore,
Del semplice e del vero imitatrici.
Povero, inetto io 'l fin dicea di quelle
Arti gentili, che fermâr le sedi
Sulle rive del Tevere e dell'Arno.
A che ne le ammirate opre de' nostri
Quella pace diffusa e quel riposo;
Quando una fiera legge, a chi ben dentro
Mira, travaglia col dolor le cose
Arcanamente? Ov' è una vera gioia,
Ove una intensa voluttá, che, quando
Duri piú d'un fuggevole momento,
Non s' estingua nel tedio o ne la morte?

Quel *semplice*, quel *riposo* accennano alla forma classica, e quel *tedio* all'opinione dei romantici che la forma classica fosse contro natura, noiosa perché sempre ripetuta.

Prosegue ancora l'autore a sviluppare la teoria nuova. Si vede chiaro sotto Claudio Vanini il nostro Baldacchini che prima spiega il modo come i romantici concepivano l'arte, e poi il modo suo: non movimenti drammatici, la forma descrittiva e didascalica rende pesante questo lavoro che per sé non desta interesse.

Intanto, mentre in Napoli si preparava una scuola, che dirò d' imitazione romantica, c' era in Calabria una schiera di bravi giovani che sentivano tutte quelle impressioni, ma in modo vergine e piú acconcio alle loro immaginazioni, con piú naturalezza. Benché venuto di fuori, chiameremo questo *Romanticismo naturale*, opposto a quello convenzionale di Napoli. Citerò il Campagna che, quando era ancor giovane, sotto le impressioni dell'*Ildegonda* scrisse l'*Abate Gioacchino*, Biagio Miraglia che scrisse il *Brigante*, il Padula che compose parecchie novelle, Pietro Giannone, morto testé in volontario esilio, che allora scriveva la *Lauretta*; il Ruffa, il Baffi che, ad imitazione dell'*Angiola Maria*, scrisse l'*Arrigo* e lo dedicò appunto al Carcano; e quello che aveva piú vitalitá ed immaginazione di tutti, Domenico Mauro, ora in istato di salute quasi disperato. C' è tutto uno studio da fare su questa poesia sbucciata fra le foreste e i monti della Calabria, impastata con ciò che pioveva in quelle calde fantasie per la lettura di tanti libri nuovi, dall'Ossian al Grossi ed al Carcano.

Sceglierò un poemetto alla Byron che merita di richiamare di piú la nostra attenzione, lasciando a qualche leale calabrese — perché i calabresi pongono innanzi tutto l'amor della patria — lo studio di quella schiera di valorosi, aggiungendo qualche cosa che vi dia i lineamenti generali di essa prima che si confondesse con la scuola di Napoli e degenerasse. È l'*Errico* di Domenico Mauro.

Vi sentite anzitutto lo spirito di Byron, con reminiscenze di Ossian e di Foscolo. Che cosa è questa poesia di Byron, di

cui sentite cosí possente l' influsso nelle novelle calabresi? — Il secolo XVIII terminò con la cosí detta *poesia borghese*: era l'uomo con la *giamberga* che succedeva all'uomo in toga e paludamento, agli eroi messi sul piedestallo: l'uomo di Dante spariva, succedeva il borghese, tutto s' impiccoliva a quella stregua. Un poeta di grande animo e di gran cuore non può trovare ispirazioni in quel fondo prosaico, meschino. Byron, di cui la immaginazione era sí possente, sí caldo il cuore, cercò gli eroi fuori della borghesia, nei mari, come il *Corsaro*, ne' tempi primitivi, come *Caino*, nelle profonde cavitá della coscienza, come *Manfredo*. Non trova un contenuto proporzionato all'anima sua nel mondo che gli è d' intorno, e fuori di quello cerca personaggi giganteschi per innalzare la poesia. Quando Byron fu letto in Calabria, que' giovani avevano innanzi agli occhi quel contenuto.

La Calabria, che per me è terra di grandi speranze, dove la natura è ancor primitiva e l'uomo ancor forte, appena in principio di trasformazione sotto la mano dell'uomo civile come le Romagne; serbava fresche le tradizioni di un popolo forte: eran vive le persone che avevano assistito a que' fatti che, narrati ai giovani, accendevano le loro immaginazioni. C' è un fondo vivo e reale in quelle poesie, tutte le passioni nell' impeto naturale, come tra gli uomini quasi ancora selvaggi, avvicendati vendetta e perdono, generositá ed assassinio; sono di fronte il brigante e l'uomo coraggioso che l'attacca, l'amore e la gelosia giungono all'estrema punta. Tutte le passioni, che nelle cittá sono temperate dalla mitezza dei costumi, fervono lí ancora intatte. In questo fondo comune a quella che egli chiamò terra de' briganti, Domenico Mauro cercò ispirazione. Era il mondo di Byron, insieme con una natura altamente poetica, la foresta, -- la Sila — le spelonche, i monti e le valli, furiosi temporali avvicendati con cielo sereno e sorridente, villaggi con chiesette e conventi e ville e giardini.

In questo contenuto la quiete classica sparisce, ci avete tutte le agitazioni dell'animo, non spuntate come nel Baldacchini, anzi aguzzate come nel Byron. Nel contenuto è inferno e para-

diso, il bello ed il brutto spinto fino al laido, dolore e gioia, riso e pianto; nella forma sparisce ogni ombra di maniera classica, è come viene dalle vive impressioni: accanto al tragico e al solenne apparisce il grottesco, e tutti questi elementi sono insieme contemperati, perché rispondono ad impressioni sincere.

Nel prologo dell'*Errico* giá troviamo questa nuova forma.

Diceano i vecchi, ed io fanciullo m'era
Ed ascoltava con attento orecchio
Le parole che uscian dalle lor labbra,
Però che in quelle era un disdegno amaro
Dell'etá nostra; elli dicean codardi
I lor nipoti che patian le offese
Invendicate, e non correano all' ira
Che la chiusa vendetta affida ai brandi.
E ben nell'etá loro era gagliarda
La virtude che inulto unqua non lascia
Il talamo tradito o la mancata
Fede di amico che con falso accento
All'amico giurò calabro petto.
Giudice del suo dritto era ciascuno
E geloso custode, e sopra l'ara
Dei domestici Dei stendea lo scettro,
Ed in mezzo ai suoi pari era monarca.
Guai chi toccarlo osava!
E delle ascose,
Che le madri educar, vergini casto
Tardi fioria l'amor; balda la fronte
Non s'ergeva dei figli e il cuor superbo
Al cospetto de' padri, e nullo osava
Giovine o vecchio, per costume, in altri
Alzar la mano temeraria o il guardo.
Tema ed alterna stima era catena
Che frenava le menti ed il rispetto
Dell'uno a l'altro, a tutti era sicura
Arra di pace.
Ed i vegliardi austeri,
Che avean narrata quell'etá di affetti
Feroci e d'alme generose, in questa

Vivean de' lor nepoti etá men cruda,
Rimembrando l'antica, e nel mio petto
Versavan l'onda de' passati eventi,
Ed innanzi vedea quasi di larve
Un popolo passarmi.

Sono le prime impressioni di lui giovanetto, quando sentiva narrare i fatti de' suoi antichi. Sotto quelle impressioni la sua immaginazione si scuote, si sente poeta.

Ed io con quelle
Memorie valicai gli anni miei primi,
Ed eran meco nell'etade adulta
E sono meco ancor. Tentai sovente
Cantar quei tempi e meditò la Musa
Le vicende dei forti. Erano molti
Gli eroi del canto; il giovanil pensiero
Si confuse con quelli ed io fui vate,
Vate degli avi miei.

È il giovane calabrese tutto immedesimato con quella natura, quegli uomini, quei costumi. Domenico Mauro aveva scritto tre poemi, uno de' quali in dieci canti ritraeva la Calabria al tempo dell'occupazione francese. Al 48 dovette fuggire e lasciò le carte presso un suo amico, il quale, un giorno che fu visitato dai gendarmi, atterrito, le bruciò. Il Mauro conservò l'*Errico*, che fu stampato due volte.

Nel prologo avete veduto il fondo poetico e morale da cui il poeta trae le sue ispirazioni, in una forma sciolta, la quale talvolta cala fino al linguaggio familiare, ed è spesso vigorosa. L'*Errico* è tutto quel mondo calabro drammatizzato, e la sua forma è *a quadri*. L'autore racconta rapidamente gli antecedenti, poi, quando la situazione giunge al suo sviluppo drammatico, si ferma e fa un quadro ch' è conseguenza di tutta una narrazione. È dunque una *galleria*: dopo, questo genere entrò anche nel teatro, ed abbiamo quadri drammatici, come allora avemmo quadri storici.

Il Baldacchini fa un quadro quando il sentimento è tornato indietro e la figura può mostrarsi calma; il Mauro lo fa quando le passioni sono giunte a tal punto che han quasi sconvolta la natura; il primo come effetto cerca la quiete, l'altro l'agitazione. Vi darò degli esempi.

Dapprima è una selva calabrese, ritratta con tinte locali, come il Carcano e il Grossi ritraevano il lago di Como.

In fondo alla selva è un monte, su di esso una spelonca, dentro di questa, in mezzo al furiar de' venti, uomini armati. Si appressa la notte, essi stanno per deporre le armi e mettersi a dormire. Cosí di botto vi trovate slanciati in Calabria, la terra de' briganti. In che modo l'autore rappresenta questa scena? Cerca sul vivo tutt' i movimenti piú vivaci e bizzarri, senza domandarsi se artisticamente possono produrre buona impressione. Quindi prima fa una descrizione generale dei briganti, poi ritrae l'uno o l'altro, in tanti piccoli episodi che possono essere argomento di *pitture*: uno se ne sta con la pipa in bocca guardando il fumo dileguarsi a poco a poco nell'aria, un altro ode il racconto d'una storia amorosa guardando balordo e arricciandosi i lunghi peli.

Finisce tutta questa, che può chiamarsi vita familiare de' briganti, quasi nel grottesco, quando un grosso gatto si accosta al fuoco. Si vedono qui le reminiscenze della scuola di Shakespeare, il *familiare* che va a finire nel grottesco. Per esempio, i briganti stan per dormire e

. . . . . . in duri cozzi
S'urtan col capo, l'uno incontro all'altro
Cadendo e balenando or quinci or quindi,
Ché giá gli aggrava il sonno, e il sonno fugge
E si riscuoton. Schiude gli occhi e s'alza
Un gatto che sul cenere si giacque
Finor col muso fra le zampe, e lento
A collocar si va sotto la mano
Che col cenno lo chiama, e si stropiccia
Volgendo in arco e il dosso sollevando
E la coda torcendo, e senza posa

Passa e ripassa sotto quella palma,
Un murmure mandando dalla gola
Lungo, querulo, roco.

A questo modo gli oggetti sono rappresentati secondo i principali movimenti che producono nell' immaginazione.

Il capo de' briganti è *Errico*. In Calabria si sente qualche cosa come di un terreno ancora feudale. Vi sono stato io fuggendo un mandato d'arresto, e giungendovi dissi tra me: il feudalismo qui è ancora in vigore. Il contadino guarda con sommissione il barone e lo rispetta. Il capo è rispettato con cieca sommissione da' suoi seguaci.

In un altro quadro è un signore calabrese con la moglie, che giubilano contemplando il loro bambino. Vi traspare il forte sentimento della famiglia, ancora intatto in Calabria e infiacchito fra noi. Il padre e la madre diventano fanciulli anch'essi, il bimbo si stacca dalle mammelle e guarda: è il profondo stupore che si vede ne' bambini quando vedono cose nuove:

. . . . . e curvi i capi
Su quel corpo, e confuse ambe le chiome,
Vivo si udiva scoppiettio di baci
Che si schiudeano in un istante; e il bianco
Bambin, lasciando la mammella, il guardo
Attonito levava, e forse anch' egli,
Forse in quell'ora si destava in cielo
E contemplava Iddio.

Quel *forse*, quanta poesia contiene, piú di quel concetto della Guacci:

traluce intera
Dal chiarissimo lume in te cosperso
Quella virtú che muove l'universo.

Qui non è un concetto, è un atto del bambino che il poeta ritrae; non è nel poeta una dottrina che egli manifesta, è un' impressione: la poesia scaturisce dal vero.

Quel padre era Errico, quella donna sua moglie, Teresa. Ella è affacciata al balcone. Dirimpetto, su un altro balcone, è Arnoldo, amico d' Errico, cresciuto con lui dalla fanciullezza, marito di Elisa. Arnoldo guarda quella giovine nella gioia di sentirsi madre e sposa felice. I piú amabili, i piú gentili particolari con cui è rappresentata questa donna al balcone, fan sí che non si può piú dimenticare.

. . . E sorridea, veggendo
La rondine volar appo il suo volto;
Or con la cuccia, che il ricolmo seno
Le investiva lambendo ambe le gote,
E fissando su lei gli occhi cilestri
Via via piú innanzi si spingea proterva
Se la man le facea molle contrasto;
Or con gli astri gioiva, or con sé stessa
Al gaudio del suo cor mite innocente,
Alla dolce di amor voce, che arcano
Le fea perenne favellío; disgombra
D'ogni sospetto or denudava il braccio
Al raggio della luna, e mollemente
Sul balcon lo posava e poi sul braccio
Posava il volto in languid' atto, ed ora,
Il gomito elevando, lo spingea
Sul collo di un'amica, e a lei premendo
Con l'eburnee sue dita ambe le gote,
Per caro vezzo ivi venia segnando
La rosa del pudor.

Un'altra volta splende in cielo la luna, ed ella l'accenna al bambino e minaccia tuffarlo in quel lume, stendendo le braccia. Arnoldo vede tutto questo, e la fiamma gli entra nel petto. Altro quadro è quando Teresa, di estate, essendosi bagnata nel giardino, uscita dal bagno mentre si riveste, vede Arnoldo che sta da lungi a guardarla. È tutta una successione di quadri che rappresentano come l'amore penetrò nel cuore di quella donna, ed all'ultimo... all'ultimo nel giardino è una stanza, la stanza degli adulteri, il marito aspetta il drudo e da bravo calabrese lo uccide e si fa brigante.

Sono fatti nelle cittá straordinari, e in Calabria non han nulla che non sia naturale. Fin qui è il primo canto; in cui avete due compagni, due vecchi amici divenuti fieri nemici. E quando il brigante sa che quell'uomo non è morto, e il suo piú fido amico, il fratello di latte, si offre ad uccidere Arnoldo, egli dice: la fortuna l'ha risparmiato, basta. La mano del calabrese è pronta alla vendetta come al perdono.

Ora sono a fronte due donne, la sposa tradita e la traditrice. La tradita domanda invano una parola, uno sguardo all'uomo che ama, e infine col suo bambino se ne va alla casa paterna; poi, per una successione di fenomeni psicologici, nella rappresentazione de' quali il Mauro si appressa al Byron, dal pensiero fisso in un' idea sola passa alla disperazione ed alla follia. La povera donna col suo bimbo in braccio va in giro per la cittá, seguita da una turba di monelli.

L'altra si trova un giorno senza marito e senza figlio, perché, uscito di casa, il fanciullo non torna piú. Disperata, le sembra di cadere in un abisso, lascia la casa del marito, va a nascondere il dolore e la vergogna sotto il tetto paterno. Sono quadri questi, che rappresentano le passioni giunte all'estremo.

Il brigante sa che suo figlio, quel figlio da lui tanto amato, è perduto, sente una voce la quale grida: vendetta per tuo figlio e per me. È la nutrice di Arnoldo, alla quale Arnoldo aveva rapito la figlia. Arnoldo era calabrese, ma aveva dimorato molti anni in Napoli, ove s'era corrotto a questo modo. La figlia della nutrice, chiusa in convento, v'era morta di dolore. E sua madre dá ad Errico la chiave della casa di Arnoldo, perché possa compiere la vendetta comune.

Arnoldo dorme nella stanza ch'egli chiama *degli amori*, nido delle sue dissolutezze. Si desta e vede innanzi a sé Errico col pugnale in mano. — Ecco una di quelle situazioni che in teatro destano grande aspettazione. — Non si difende, anzi si dichiara vinto, e: — se vieni per uccidere il traditore, ferisci, se per colpire l'uccisore di tuo figlio, disingannati —.

Narra com' è avvenuta la morte del fanciullo. Egli amava molto quel fanciullo, ne racconta la fine, si commuove, piange,

ed il padre, che era andato con la speranza di trovare il figliuolo o vendicarlo, innanzi al nemico che piange dimentica il proponimento, piange anch'egli, getta il pugnale, e viene una situazione che il poeta ha rappresentato felicemente. Sono due nemici a fronte, ma in quel punto entrambi hanno gli stessi sentimenti, per cui dimenticano i loro odii, si abbracciano:

Mentre Arnoldo parlava e ancor l'estrema
Parola non moria nelle sue labbra,
I dolori, gli affetti eran confusi
In quei petti nemici, e non avea
Che un palpito concorde il cuor di entrambi.
Piangeano entrambi su la stessa tomba,
Su la stessa sventura ed il piú santo
Pensier dell'uno all'altro iva messaggio.
Arcana voluttá che unisce in Dio
L'alme nemiche e le ritoglie al mondo.
E chi può dir quant' è la sua virtude?
Come gli umani affetti ardon di luce
Nuova che scorre e ne riscalda il core?
L'uno è dell'altro amico in quell' istante.
Allor l'uno obbliava il suo periglio,
L'altro la sua vendetta ed il fanciullo
Incontro gli spingeva in un amplesso
Arcano, agl' invisibili sol noto
Angioli delle sfere e della terra.

Momento eccezionale, strano, creato da una situazione drammatica trovata lí dal desiderio di aver situazioni spinte fino all'esagerazione, e da ciò nascono nuove corde, nuove onde di sentimento.

Errico ed Arnoldo vanno nel giardino, e lá questi mostra il luogo ove il fanciullo è sepolto. Intanto la nutrice, perduta la speranza di vendetta per mano di Errico, va dal giudice e denunzia Arnoldo, il quale è condannato. È innalzato un palco nel *campo delle croci*, ove è condotto Arnoldo dalle guardie, seguito dalla folla.

Errico, rimasto senza moglie e senza figlio, pon fine a' suoi giorni. Teresa, che erasi chiusa in casa, deliberata a lasciarsi morire, ode uno scampanio lugubre, si fa trascinare dall'esempio degli altri e va al *campo delle croci*. La folle trova qualcuno che le dice: se vuoi trovare l'anello di cui parli sempre, va al *campo*. E vi corre anche lei. I briganti, saputo che Errico era morto, credono che Arnoldo abbia commesso quest'altro misfatto, la vendetta della giustizia non li contenta, vogliono avere la voluttá di ucciderlo essi. Accorrono, disperdono le guardie, acclamati dal popolo: stan per uccidere Arnoldo, quando vedono la folle col bimbo.

Un brigante glielo strappa, lo presenta ad Arnoldo, imponendogli di ucciderlo.

È una di quelle situazioni impossibili a realizzarsi, portate troppo innanzi, ma da cui ne sorgono altre piú belle. La folle, che vede il bimbo in mano del brigante e la spada nelle mani del padre, colpita da una di quelle violente impressioni di cui vi parlai a proposito del Grossi, torna in sé, si sente ancora moglie e madre; traversa la folla, va al brigante, e con uno « sguardo da regina » gli toglie il figliuoletto e fa cenno ad Arnoldo di seguirla. Ma il brigante lo trattiene. Intanto la nutrice, presa da rimorso, confessa al giudice che ha mentito, Arnoldo è assoluto, ma mentre si corre al campo per sospendere l'esecuzione, il brigante lo uccide. Poi se ne va co' compagni che cantano un bel coro, ove si sentono le impressioni che i monti e i boschi producono in essi. La folle fugge, tutto rimane in silenzio.

Scoppia una tempesta, rappresentata con molta vivacitá di colori. Sul campo sono due sole persone, Teresa ed Elisa. La traditrice s' inginocchia a piè della tradita, le chiede perdono, Elisa esita un po', poi la perdona pel suo figliuoletto, perché sente che deve morire e non vuole che la vendetta del cielo cada su lui. Rimane sola Teresa: si vede sola al mondo, senza figlio, senza marito, abbandonata da tutti: si precipita sul palco e s'uccide.

Ho voluto darvi la semplice ossatura del lavoro, perché aveste veduto dove il Mauro piglia l' ispirazione, le tendenze

della scuola a cui appartiene. Ma, nondimeno, tutto quello è calato in un fondo cosí vero, e rappresentato da un' immaginazione cosí gagliarda, che lo vedete vivo innanzi a voi.

Ora non vo' fare il pedante. Non vi dirò che spesso la forma è scorretta, che spesso vi si sentono reminiscenze di Ossian e di Byron, con qualche cosa che si può chiamare una nuova mitologia; come quando Teresa, nel delirio, grida:

> . . . . . è lo spavento
> Che di contro mi siede; egli mi affisa
> E m'agghiaccia le vene, ed il Rimorso
> Squassa la face delle furie, e m'arde
> Converso in zolfo il sangue.

E segue una situazione spinta tant'oltre che rasenta il ridicolo:

> Io scendo, io scendo
> Sempre piú giú... non veggo il fondo... io muoio!
> Manca il respiro; ah! chi mi aita? Io sono
> Dannata eternamente, io son perduta!

È un' immaginazione che talvolta oltrepassa sé stessa.

Non vi parlerò, dunque, di questi difetti di composizione, e dell'esagerazione ch' è nel lavoro, ove la vita umana spesso non si riconosce. Comunque, nel Mauro vedete il poeta di quel tempo, dalle piú sincere impressioni, dalla piú viva e calda immaginazione.

Questo, piú o meno, è il genere dei lavori della scuola calabrese, la quale degenerò al contatto della scuola romantica convenzionale di Napoli. Per vedere come ciò avvenisse, bisogna riprendere l'*Iride*.

[Roma, 19 e 20 gennaio 1873.]

VII

LA LETTERATURA A NAPOLI

(CONTINUAZIONE)

SETTIMA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Domenico Mauro, come avete saputo, moriva a Firenze lo stesso giorno e quasi nell'ora stessa che io vi parlava di lui. Avendo esaminato lo scrittore, mi permetterete che ora vi dica qualche cosa dell'uomo. C' è una tomba scoperchiata, un altro nome onorato della vecchia generazione sparisce, e dietro l'*Errico* è qualche cosa piú importante del poemetto medesimo.

L'*Errico* fu pubblicato nel 1845, e poco dopo il giovane autore, avendo preso parte al movimento de' liberali calabresi, era messo in prigione. Si può dire che il suo primo apparire come poeta, fu quasi contemporaneo col primo soffrire nell'esperienza della vita. Egli era lá, in carcere, quando, ingannati da false voci di vittoria degl' insorti calabresi, sopravvennero i fratelli Bandiera a dare un pegno al mezzogiorno d' Italia de' sentimenti che nutrivano gl' Italiani del settentrione.

Venuto il 48, Domenico Mauro, uscito di prigione, fu portato in palma di mano dai compatrioti e, con piú di ottomila voti, mandato alla prima Assemblea costituzionale di Napoli. Giunto qui, divenne l' idolo della gioventú. Umane miserie! Quando vi ebbi parlato l'altra volta del Mauro, qualcuno mi disse che non aveva mai udito il nome di lui. Al 48 invece era l' idolo della gioventú, parlava ardito e forte, e sapete che l'ardimento e la fortezza piacciono ai giovani. Dopo il

quindici maggio andò a Cosenza, combatté in quella breve insurrezione presto domata, un suo fratello minore cadde colle armi in mano, un altro fu tratto in carcere ove languí lunghi anni; egli poté a stento scampare mercé l'aiuto di alcuni fidi, e andare in esilio.

Lo rividi a Torino. Un caffé che tuttora esiste, il caffé *della Perla*, era il convegno degli emigrati napoletani e siciliani. Mancava la vita reale, lá si viveva in fantasia: gli uomini tanto piú sono accesi nelle discussioni sull'avvenire, quanto piú il presente è triste. E non potrò mai dimenticare quell'uomo che s' infocava nella disputa e, tenacemente convinto delle sue opinioni, credeva impossibile che la veritá non fosse quella. I suoi occhi scintillavano, batteva il pugno sul tavolo, parea rivivesse in quelle dispute e scordasse la sua miseria: — perché era il piú povero degli emigrati, e tale era la sua dignitá, che riusciva impossibile, anche ai piú familiari, fargli accettare qualche cosa co' mezzi piú ingegnosi. Dopo egli sparve, erasi dato al lavoro, perché fu di quegli uomini che mentre la mediocritá mena rumore, non si fanno sentire e si trovano sempre innanzi ne' momenti piú decisivi.

Viene l'ora, Garibaldi salpa per la Sicilia, ricomparisce Domenico Mauro; è uno de' mille, combatte a Calatafimi, a Milazzo, viene a Napoli con Garibaldi vittorioso. Dopo — sono le piccole miserie della vita, e quando sarete uomini ne vedrete di molte — dopo, mentre ciascuno domandava il premio della vittoria, in mezzo a tante cupidigie ed a tanta gara d' impieghi, dov' è Domenico Mauro? È sparito: è tornato alla sua solitudine.

Il suo posto fu nel pericolo, non nell'ora della ricompensa. Compiuta la Rivoluzione come uomo che non avesse a far altro, si ritirò dal mondo, e questo si ritirò da lui, perché il mondo è quasi come la donna, di memoria labile, se vista o tatto non la raccende, come dice Dante.

Ora Domenico Mauro è morto in Firenze in mezzo a piccolo cerchio di amici, e di lui lieve vestigio è rimaso. Vi spiegherete meglio questo, quando vi avrò dato un ultimo tratto del suo carattere.

Era un uomo semplice, che non parlava mai di sé; stimava naturali tutte le azioni che il mondo chiama eroiche, quasi egli non sapesse o non potesse fare altrimenti. Non aveva mai creduto che compiere il proprio dovere fosse scala a ricompense. Questa ch' è la meno facile delle virtú, è la piú dimenticata: ora che, per dirla alla francese, *si posa*, si fa schiamazzo per dar negli occhi, questa virtú che appartiene al grado piú elevato della natura umana, è poco curata. Ma quando l' Italia avrá ricuperato il pieno possesso del suo senso morale, e si avvezzerá a guardare dietro lo scrittore l'uomo, a guardare gli uomini non da quello che scrivono ma da quello che fanno; allora, se vi sará un *libro d'oro* dei grandi caratteri e dei grandi patrioti, non mancherá una pagina a queste virtú di Domenico Mauro.

Il suo *Errico* fu l'ultimo fiore della letteratura calabrese. Comparve nel 46 l'*Anselmo e Sofia* dell'Arcuri, e poi quel fiore appassí. E voi comprendete perché. Vennero i Bandiera, poi il 48 e la lunga notte fino al 60, e le Calabrie principalmente furono prese di mira dalla reazione borbonica, perché lá si era iniziato il movimento liberale.

L'*Errico* fu l'ultimo di tutta una serie di poemetti e novelle, corrispondenti alla letteratura che si sviluppava allora in Lombardia. Il primo fu l'*Abate Gioacchino* di Giuseppe Campagna; ed al mezzo della serie un tentativo fra il classico e il romantico che non può essere dimenticato, il *Valentino* di Vincenzo Padula.

Se guardiamo le apparenze, l'*Errico* e l'*Abate Gioacchino* sono ispirati dagli stessi luoghi, vi sono le stesse situazioni, i costumi medesimi; sono due poesie calabresi, nate lí sul vero e sul vivo. E se guardiamo le parti di questi due poemetti, vi troviamo anche grande somiglianza.

Byron ispirava il Campagna, Dante ispirava il Campagna:

> Il calavrese abate Gioacchino,
> Di spirito profetico dotato.

Il motivo drammatico dell'*Errico* è una vendetta calabrese, vendetta contro l'adulterio e poi contro il creduto uccisore del

figlio di Errico, temperata da grande generositá di carattere, annerita dalla ferocia de' briganti e raddolcita all'ultimo da quella donna tradita che perdona l'adultera, e la perdona perché Dio si mostri pietoso verso suo figlio, il quale ella sente dover abbandonare fra breve.

Nell'*Abate Gioacchino* è pure una vendetta calabrese; ma qui è una donna che si vendica, i colori sono piú truci. Costei vede suo marito pugnalato e giura vendetta contro l'uccisore, Ugone, e quando non può colpire lui perché scomparso, si vendica sul figliuolo innocente. Istrumenti passivi della sua passione fa i propri due figli, unico avanzo della sua famiglia, inducendoli ad uccidere il figlio di Ugone.

Il primo dei due, credendo colpire Eugenio — figlio di Ugone — trafigge il proprio fratello, ed accortosi dell'errore, cade morto di dolore su quel cadavere. Voleva la donna vendicarsi; — ha perduto il marito e perde i figli. Allora, nel colmo del dolore, l'assale il rimorso, comprende quanto atroce fosse il suo disegno di vendetta, va a far penitenza sulla montagna ove dimora l'abate, a lui si confessa piangendo, e Gioacchino le dice: se vuoi perdono da Dio, perdona l'uccisore di tuo marito. E si vede comparire da lontano un uomo col capo coronato di spine, coperto di cilizio, che grida: perdono! perdono! Quell'uomo è Ugone.

Qui è una situazione che Domenico Mauro nel suo poemetto ha sviluppata riccamente: due nemici in un momento si sentono legati dallo stesso amore e dallo stesso dolore; innanzi alla memoria della vittima si riconciliano. Tutto ciò è appena accennato dal Campagna. Ugone confessa avere ucciso il marito della donna per amore di lei; ma ormai ogni affetto terreno è consumato nel suo cuore, va in Palestina per far penitenza, ed ella torna alla sua casa, e, dice l'autore,

Ivi tanto penò quant'ella visse.

Questa donna, che incita i figliuoli ad uccidere il figlio dell'offensore, costituisce una situazione scabrosa assai, come l'al-

tra dell'*Errico*. Per me, preferisco quella che forse ha ispirato l'una e l'altra, creata da Shakespeare. Ricordate quel padre a cui un messaggiero annunzia la morte del figlio, e si dispera, e quando un amico gli dice: Calmati, pensa alla vendetta; risponde: lei non ha figli! È una delle cose piú sublimi che la poesia abbia prodotto, una negazione che rappresenta l' infinito d'una passione insaziabile. I due calabresi a questa situazione hanno aggiunto i figli, e l'han renduta strana, innaturale; sí che solo chi fosse dotato d'una forza poetica straordinaria potrebbe rappresentarla.

Queste sono le somiglianze. Eppure l'uno è poemetto interamente classico, l'altro interamente romantico. C' è una profonda divisione di forma che li classifica diversamente. Vi spiegai i caratteri del classicismo; ora voglio presentarvi questa differenza nella parte piú sensibile, la parte tecnica.

L'*Abate Gioacchino* è in terza rima, l'*Errico* in verso sciolto. Questa diversitá sembra tutta accidentale; ma sotto di essa è tutta una diversitá nel modo di concepire e di costruire poetico. La terza rima non consente un lungo periodo, in tre versi deve esser chiusa tutta una situazione. Il verso sciolto, ampio, ondeggiante, si accomoda meglio a tutt' i movimenti della vita. L'uno è il metro de' poemi primitivi, giganteschi, direi quasi piramidali: l'altro è metro piú moderno, di tempi in cui l' intelletto è giá adulto, e l'uomo non si contenta piú d' immagini sintetiche. La terza rima è sintesi, il verso sciolto è analisi.

Che cosa è questa sintesi nella terza rima?

È un modo particolare di concepire, proprio di tempi in cui non si ha l'abito di studiare gli oggetti parte a parte, e questi si presentano all' immaginazione come marmo in *blocco* di cui non si vedono le venature. Piú tardi le venature si cominciano a discernere, si sviluppa un movimento drammatico, nasce il dramma che l' Italia non ha avuto perché lo sviluppo letterario fu spezzato proprio quando il dramma poteva comparire. Se volessimo adoperare vocaboli della filosofia moderna, diremmo che è il divino o l' ideale nella sua immobilitá, non ancora calato nella vita, è Beatrice o Laura.

Il verso sciolto è l'analisi, è il drammatico di cui vi ho parlato, il *positivo*, lo *storico*; è la generalitá seppellita sotto la pienezza della vita individuale.

La terzina nella sua essenza — non quella che ogni poeta, per mediocre che sia, può darvi — dell'essere vi riproduce la muscolatura, le linee generali, lo scheletro; il verso sciolto vi riproduce direi quasi la vita circolativa del sangue, che, arrestandosi o affrettandosi, vi pinge sulla faccia tutte le impressioni intellettuali o morali, tutti gli affetti. La poesia primitiva è poesia di linee o di disegno principalmente, l'altra è poesia del colorito; quella si avvicina piú alla scultura ed all'architettura, questa piú alla pittura, finché si scioglie nel sentimentale, corrispondente alla musica, e diventa lirica.

Stabilita siffatta differenza, poniamoci nella situazione d'un classico; — non giá d'un classico del secolo XIX, perché basta dir questo per capire che costui non potrebbe fare che un lavoro d' imitazione e di arabeschi. Pigliamo uno scrittore primitivo, come Dante, Petrarca, il Montaigne in Francia, che scrivendo in prosa, appartiene alla stessa schiera. Che deve fare uno di questi scrittori quando la sua mente è avvezza a vedere le cose in *masso*? Quando egli ha veramente potenza artistica, non prende la situazione poetica nel movimento della vita, ma all'ultimo, quando la vita ha giá avuto tutto il suo sviluppo. Capite ora che cosa sono gl' immortali schizzi di Dante ed anche i sonetti di Petrarca. Non è la vita in una serie di movimenti e di gradazioni, è la vita finita. E qual è il segreto di quella poesia? Quando non si può pigliare l'elemento drammatico e si presenta la situazione nel suo punto di arrivo, chi è veramente artista la coglie in una sola immagine; ma una di quelle immagini che vi percotono di maraviglia e vi presentano tutti gli antecedenti, non analizzati, ma in confuso, come appariscono alla mente del poeta.

Di Farinata dice Dante:

> Ma quell'altro magnanimo, a cui posta
> Restato m'era, non mutò aspetto,
> Né mosse collo, né spiegò sua costa.

Vedete qui l'ossatura, la muscolatura presentata in modo gigantesco. Farinata vi pare piú alto degli altri uomini, e poi qual' è la soluzione immortale di quella situazione finita?

Ciò mi tormenta piú che questo letto:

un' immagine che vi colpisce e vi fa pensare tante cose, ma indistintamente, come le ha pensate il poeta.

Giuseppe Campagna, nel secolo XIX, giovane che esce appena di collegio, sotto la profonda impressione che Dante produce in lui, vuol fare un poema a modo di Dante. Ha giá un grande aiuto, l'assoluta padronanza del verso. È felicissimo nel maneggio della terzina. Eppure, se vi potessi leggere intero l'*Abate Gioacchino*, son sicuro ne avreste la stessa impressione che ho provato io, rileggendolo dopo tanti anni. Non ostante il motivo drammatico cosí terribile e la situazione cosí fuori dell'ordinario, la lettura vi lascerebbe freddi dal primo all'ultimo verso. Qua e lá sentireste non so che di vuoto, qualche cosa di soverchio, di prolisso. Qui, maneggiando la terzina di Dante, non è permesso il prolisso e il soverchio, invece dovrebbe essere la vita condensata.

Donde deriva questo? Giuseppe Campagna non ha ingegno drammatico, è negato interamente a vedere una situazione nei suoi movimenti, nelle sue gradazioni, nel suo sviluppo. E neppure ha una grande potenza sintetica, che gli faccia trovare quell'ultima immagine la quale fissa una situazione, come la trova Dante. Perciò il Campagna, anche raccontando fatti atrocissimi, ci lascia freddi: ve ne darò qualche pruova.

Quella donna che concepisce un odio cosí feroce contro l'uccisore di suo marito, deve amare il marito, l'odio dev'essere figlio di quell'amore. Il conte Ugolino sta co' denti sul capo del suo nemico, perché ama i figli, e ricordate con quali immagini potenti esprime Dante codesto amore. I particolari dell'amore qui non devono essere analizzati, perché l'autore non ha ingegno drammatico e vuole imitare Dante, ma in qualche immagine deve riassumerli. Ella dice:

Ei per me lieto, ed io lieta per lui,
E seco al giogo maritale unita,
Poscia un solo voler fu d'amendui.

Domando se questa terzina si può chiamare rappresentazione di un amore tanto possente che produrrá la vendetta feroce della donna. C' è un fraseggio che mostra qualche cosa di acuto, come quell'*ei per me lieto, ed io lieta per lui*, ma qui, e nel *giogo maritale*, e nel *solo voler fu d'amendui*, si vede non la donna, ma Giuseppe Campagna, uomo di spirito ed arguto. I figli della donna non hanno esistenza, strumenti passivi in mano di lei. Il marito trucidato, in lei si sveglia il desiderio della vendetta:

Intanto io nel disir mi struggo ed ardo
Di subita vendetta, a me sembrando
Che mal punisca chi punisce tardo.

È vendetta codesta? No, è il primo istinto di ogni uomo offeso, è il primo moto di chi, vedendosi innanzi un uomo morto, anche se estraneo a lui, corre addosso all'uccisore. Non è la vendetta fatta scopo di tutta la vita, che diventa il demone persecutore di chi vuol vendicarsi:

E tutto impresi contro lui. Pur, quando
Tornò vana ogni prova, essendo il loco
Mal noto ove il fellon si gía celando,
Velai di calma il mio furor per poco.

Come Bruto che si finge pazzo, questa donna mostrasi calma, attendendo l'occasione. Un giorno il figlio dell'uccisore si presenta in casa di lei, tende la mano d'amico, ed ella stringe quella mano, pur dicendo in cuor suo: ecco il momento:

Gli distesi la man di pace in segno.
I miei figli seguir l'esempio mio,
E tal parlai con lingua menzognera
Che a la fin come amico ei si partio.

Partito colui, è l' istante infernale di chi desidera vendicarsi. È una di quelle terribili situazioni drammatiche, che fanno tanta impressione rappresentate da Shakespeare. Sul volto di quella donna, che vede giunta l'occasione per tanti anni attesa, si pinge un riso satanico, c' è dell'Oreste, della Medea.

Ma l'autore dice:

Pari a l'offesa la vendetta sia;
De l'ucciso il figliuol quindi al figliuolo
De l'uccisor merita morte or dia.

Sembra un giudice che pronunzia una sentenza, c' è una forma sillogistica come di uno che vada trovando rapporti fra varie idee, non l' indefinito sentimento di chi si trova in quella situazione.

E tutto è su questo tenore, e come è trattato l'uomo, cosí la natura. C' è una natura classica ed una natura romantica, la seconda col suo indefinito, co' colori ondeggianti, la prima fissata come marmo, chiara, precisa ne' lineamenti e ne' colori. Ebbene! L'eremita dice alla donna: ti lascio, cerca pentirti, Dio avrá pietá di te. Ed ella rimane e piange e prega. Se ricordate la preghiera di Margherita, comprenderete che stupenda situazione sarebbe questa nelle mani di un artista. Qui non abbiamo altro che un fraseggio elegante:

La pentita gridava al ciel mercede,
E le sue voci a la Bontá divina
Volavano su l'ali de la fede.

Intanto, sorge l'alba. Sorge su monti selvosi, rischiara a poco a poco una campagna deserta. Che magnifico soggetto, se l'autore sapesse trovare un rapporto tra quella donna che piange e quello spettacolo; perché se non mettete la natura in rapporto con l'uomo, se cosí non la spiritualizzate, essa è cosa da naturalista, non da poeta:

Apparsa intanto fuor de la marina
Annunziava il sol che fea ritorno
Tremolando la stella mattutina.

E i fior, che schiudeano al nuovo giorno
Il molle grembo, di soavi odori
Vaporavan la selva intorno intorno.
Il monte si vestia de gli splendori
Antelucani, ed era ancor la valle
Caliginosa per notturni orrori.

Questa descrizione è fissata lí in mezzo, senza relazione né con la donna né con l'eremita che comparisce in quel punto:

Per clivo non segnato d'alcun calle
Colei riedere alfine il vecchio scorse.

Ci fossero almeno le tinte locali, e quei colori calabresi che sentite tanto nel Mauro e vi mostrano ciò che prova un calabrese innanzi a quella natura. Non altro che reminiscenze di Dante e frasi classiche.

Pur è in questo lavoro una cert'aura di gioventú che aiuta l'autore a dare qua e lá vivacitá ai suoi versi, i quali del resto sono assai ben fatti.

Quando il Campagna venne in Napoli, che diventò il suo classicismo? Del classicismo napoletano vi tracciai giá i caratteri: in quel momento era penetrato di molte idee nuove venute d'oltre Alpi; giá si leggeva Cousin, Villemain, Gioberti, ultimo Hegel. La letteratura espressione del bello, il bello espressione dell' idea, l' idea pura in sé circondata di luce dalla poesia: — tutte queste idee si acconciavano con la forma classica, in cui l'elemento intellettuale e descrittivo predominava sull'elemento drammatico. Gioberti aveva giá pubblicato la sua Estetica pigliando qualche cosa dall' Hegel, ed acconciandola alle sue vedute; per lui il bello era la *congiunzione dell' intelligibile col sensibile*. La questione è nella congiunzione. Come avviene? Mercé una specie di combinazione chimica.

Parecchi valenti giovani facevano questi studii e scrivevano nel *Museo*, Stanislao Gatti morto testé prefetto a Benevento, l'Aiello rapito agli amici prima di vedere l'aurora del 60, il Florio che ora occupa un posto nel Grande Archivio, Stefano

Cusani, morto giovane, che non mancava di originalitá nell'esposizione di quelle dottrine. Campagna si aggiunse quinto fra cotanto senno e prese un indirizzo puramente filosofico, ciò ch'egli chiamava alleanza della ragione con l'affetto. I classici diceano che il poeta deve ubbidire alla ragione, i romantici sostenevano che deve ubbidire al sentimento. Giuseppe Campagna si mise in mezzo, quasi centro tra una destra ed una sinistra letteraria, e disse: la vera virtú è nel conciliare la intelligenza e l'affetto. Perciò quest'uomo, arido di cuore, eppure di molta dottrina, rinunziò interamente alla poesia di sentimento, di cui qualche barlume è nel *Gioacchino*, e si dette alla poesia di concetti.

Muore il Puoti, grande avvenimento per Napoli.

Il Campagna era uno de' piú intimi amici del marchese e scrisse un sonetto. Ogni sonetto ha la sua nota fondamentale, il pensiero caratteristico. Il pensiero qui è nell'ultimo verso:

Piango e non canto per gli amici estinti.

Una di quelle formole astratte che allora erano molto in voga, e per la quale il sonetto fu molto applaudito, ciò che vi mostra quale falso gusto dominasse. E mentre dice che non vuol cantare, pure gli sdrucciola giú dalla penna qualche cosa in lode del Puoti. Uno che avesse affetto, in un caso simile troverebbe qualche immagine per esprimere quel carattere, riassumere quella vita. Ora udite:

Con quanto zel de' piú lodati uffici
Ei l' incarco portò, con qual disio
Di Pindo ei l' immortal vetta salio,
O Fama, invan tu mi dicesti e dici, ecc.

Lodare per aver portato con zelo gli ufficii dá l' idea d'un impiegato; oltre che il marchese Puoti non salí mai la vetta di Pindo, era nemico della poesia e non fece mai versi. Sono frasi generali messe insieme per fare la quartina, e sotto non c' è nulla.

Muore il Galluppi, altra gloria napoletana, e parlando di lui, il Campagna trova modo di ficcare nel sonetto le sue teorie estetiche e filosofiche; poi finisce:

> Ed or, ch' ei spiega al ciel dritto le piume,
> Da la terra partendo (ahimé!) si viene
> Una favilla dell'eterno lume.

Il povero Galluppi è trasformato in una favilla: generalitá ed astrattezze.

Muore l'astronomo Piazzi, l' illustre siciliano, cosa che produsse anche grande impressione. I poveri poeti allora non potevano scrivere che in morte di qualcuno. Ed il Campagna scrive. Che immagina? Il Piazzi giovinetto non sapeva che via pigliare. La poesia? Gli piaceva tanto, ma non era tempo da poeti. Astrea

> . . . . . che col braccio invitto
> In sua bilancia pone
> L'obbligo a l'un de' canti, a l'altro il dritto?

Ma il tempo della giustizia non era ancora venuto.

Finalmente, stando cosí irresoluto, comparisce una donna, l'Astronomia, uno dei soliti simboli della poesia classica di allora:

> Grave la destra avea
> Di lenti, a spïar preste il ciel superno.
> Ne la manca stringea
> Un compasso, e quel forse onde l' Eterno
> S' armò nel gran momento
> Che disegnò le vie del firmamento.

Sorridete all' immagine di quella donna armata di lenti e compassi? Vedete come cambia il gusto. La poesia fu letta in un'accademia, e proprio a questo punto si udí una generale battuta di mani.

In un altro sonetto espone le idee estetiche e filosofiche in voga, e comincia:

Un desiderio acceso il cor mi punge
Di seguitar quell' ideal modello,
In cui mirabilmente si congiunge
L'eterno vero a l' infinito bello.

I concetti sono espressi con chiarezza; ma si vede un uomo che ragiona in versi, non un poeta.

Il lavoro del Campagna che fece maggiore impressione, fu quello che pronunziò quando vennero gli scienziati italiani a Napoli nel VII Congresso, che fu precursore della rivoluzione. Ferdinando II, cedendo al movimento liberale irresistibile, dové consentire alla riunione degli scienziati. Gli studenti, pieni d'entusiasmo stavano a sentire l'Orioli che diceva loro: bisogna andare adagio, l' idea è come il sole, indora prima le sommitá. Ed il Campagna scrisse delle ottave, intitolate *Scienza ed arte*:

L'affetto e la ragion: queste son l'ale
Onde gode volar la poesia,
E trarre ad un'altissima immortale
Regïon, dove l'anima s' india.
Disïando salir però non sale
Il vate, ch' atto a rinvenir non sia
Alcun modo recondito ed eletto
D'armonizzar con la ragion l'affetto.

Come sviluppa questa tesi, perché è una tesi, non una poesia? Con una continua amplificazione rettorica e parla del foro

. . . . . . dove l' innocenza posa
Contenta e fa di sé scudo a sé stessa;

e tira giú un'ottava, della chiesa, del teatro, dell' industria, del commercio, delle macchine moderne, e dimostra come in tutto

ciò si vegga quella tale armonia tra l'affetto e la ragione, chiamando ragione le leggi di quell'attivitá e affetto que' particolari. Una cosa vera in sé stessa è resa un luogo comune.

Pieno il capo di affetto e ragione e loro armonia, quando muore la tanto prediletta da lui Giuseppa Guacci, egli, che pareva destinato a non scriver altro che canzoni funebri, compone versi e comincia cosí:

> Addio, per sempre, itala Saffo, addio;
> Dopo lungo soffrir l'anima bella
> Ecco ritorna al ciel, donde partio.

Quest'uomo, che nei sonetti faceva il filosofo, diventa qui critico e dove trova la bellezza delle poesie della Guacci? Voi l' indovinate giá: nell'avere saputo armonizzare ragione ed affetto.

> La fama, anzi la storia al mondo intero
> Dovrá quindi parlar di te sovente.
> Pur questo dica, se dir brama il vero.
> Dica: l' itala Saffo inclitamente
> Armonizzar con la ragion l'affetto
> Seppe, e nel core profondar la mente;
> Cosí ch' ogni alto suo puro concetto,
> Di poetica luce redimito,
> Piacque al senso non men che a l' intelletto.
> E fu, per nodo vagamente ordito,
> La scïenza congiunta a l'Arte, come
> Un chiaro spirto ad un bel corpo unito.

Ecco che sentiva il Campagna innanzi alla tomba della Guacci, la quale, se avesse quei pregi ch'egli le attribuisce, sarebbe meno artista di quel che fu davvero.

Mi son trattenuto a lungo sul Campagna, perché al suo tempo fu creduto il principe dei poeti napoletani.

Avete veduto quel classicismo, cominciato a mostrarsi nel l'*Abate Gioacchino*, a che giunse: è il progresso a ritroso, il progresso nel principio, il regresso all'ultimo. Ora proseguiremo ad esaminare il movimento letterario in Napoli.

[Roma, 26 e 27 gennaio 1873.]

VIII

LA LETTERATURA A NAPOLI

(Continuazione)

Ottava lezione del prof. Francesco De Sanctis.

Tra le terzine di Giuseppe Campagna e gli sciolti di Domenico Mauro, sono le ottave di Vincenzo Padula. — Lodovico Ariosto si colloca tra Dante, che ispira l'*Abate Gioacchino*, e Byron che ispira l'*Errico*.

Il Padula, anch'egli calabrese, pubblicò, con la data falsa di Bruxelles, nel 1842, il suo *Monastero di Sambucina*, e tre anni dopo, con la data di Palermo, un secondo poemetto, il *Valentino*. È un'altra forma, di cui devo occuparmi, perché abbiate innanzi tutt' i caratteri della scuola calabrese.

L' ingresso del *Monastero* è tutto calabrese, ed il lavoro porta appunto il titolo di novella calabrese. — Gli artisti vanno a Roma, si assidono sulle rovine di que' monumenti e vi attingono ispirazione. I monumenti calabresi sono i monti, la Sila, la natura vivente; e il giovane poeta — a venti anni — lá si aggira, e tra i rovi e le ortiche trova le rovine d'un antico monastero. E si asside su quelle rovine, e nella calda sua immaginazione appariscono le forme delle monache, sente come un canto lontano: in questa esaltazione, rifá la storia del monastero, ricostruisce que' ruderi, fa rivivere quelle suore.

Per darvi fin d'ora un' idea dell' intonazione di questa poesia, e della tinta locale di cui è penetrata, vi leggerò le prime due ottave.

O agresti solitudini, o pinete,
O monti della Sila cosentina,
Che l'estreme reliquie possedete
Del monastero della Sambucina,
Col rumor della caccia altri le quete
Ombre vostre profani e l' eco alpina:
Giovine io sono di piú mite ingegno,
Amo le muse; e a meditar qui vegno.
A meditar sui rovi, su l'ortica,
Su l'edera tortuosa, onde fasciate
Sono le mura della casa antica,
Che furon dalle vergini abitate;
Ove lasciâr, partendo, un'aura amica,
Un raggio delle lor forme beate,
Di lor sen, di lor vesti una fragranza,
Un suono, qual di voci in lontananza.

È il poeta, nei primi momenti della ispirazione, che rappresenta le impressioni che l'hanno animato. Ch' è questa novella? È un nome solo, e poteva benissimo essere intitolata con questo nome, Eugenia. Ed Eugenia è l' ideale dell' ideale lombardo.

Mi spiego. Se voi leggete Manzoni, Tommaso Grossi, Carcano, trovate i varii casi della vita reale, da cui a poco a poco si sviluppa l' ideale che apparisce nello sfondo del racconto, l' ideale nel momento della morte, quello staccarsi dalla terra, quell'aspirazione al cielo, quella fede che trionfa del senso; e lí, nello sfondo, avete Ermengarda, Bice, Ildegonda, Angiola Maria, Ida della Torre. Anche qui, l' ideale calato nella vita, agitato tra contraddizioni, si mostra all'ultimo come sole fra le nubi. Nell'*Abate Gioacchino* la donna colpevole e l'uomo colpevole finiscono nella penitenza che li prepara a vita migliore. Alla fine dell'*Errico*, la tradita perdona alla sua nemica, perché Dio abbia compassione del suo figliuoletto, immagine cristiana e pietosa che tempera tutta quella serie di orrori.

Il Padula ha preso questo ideale e lo ha ancora di piú idealizzato, ha tolto le contraddizioni della vita terrena, e quello che nella scuola lombarda è lo sfondo, la fine, diviene nella sua concezione il centro, il protagonista. Eugenia è Laura, è Beatrice, è Ermengarda, non passata ancora attraverso la vita, ma rimasa nell' ingenuitá della fanciullezza. È una giovinetta nata nel monastero: la sua nascita è involta nel mistero, ed è cresciuta fra le suore fino all'etá di quattordici anni, quando la ragione comincia a manifestarsi, la natura a svilupparsi, a far sentire i suoi pungoli, e la curiositá si sveglia. A questo punto comincia la novella, e da questa concezione nascono situazioni originali.

La fanciulla si domanda per la prima volta: chi è mio padre? chi è mia madre? donde vengo? come son qui? Ne chiede all'amica Teresa, e Teresa alza le spalle e la manda dalla Badessa, buona madre, piena di fervore e di spirito cristiano. Eugenia volge alla Badessa quelle interrogazioni che danno a lei una cara tinta d' innocenza e d' ingenuitá. — Tu vieni dal cielo, le dice la Badessa, come rispondono nei paeselli le madri ai loro fanciulli un po' curiosi. Eri un'anima addormentata, un angioletto ti ha svegliata, ti ha condotta in questo monastero. — E che c' è fuori? — Nient'altro. — Perché sono scesa dal cielo? — Per amare Dio. — Non potevo amarlo meglio stando vicino a lui? — Vengono domande un po' indiscrete, quantunque ingenue, che mettono in imbarazzo la Badessa.

Di domanda in domanda, Eugenia dice: ho visto nel giardino la fronda ed il fiore, la rondine ed il rondine, ogni cosa ha il suo compagno, e chi è il mio compagno? La Badessa risponde: è un angioletto, quello che ti ha condotta qui e che tu troverai un'altra volta in cielo —. La semplicetta, dice il poeta, crede tutto quel che le dice la Badessa, e questa la conduce nella chiesa e le mostra tante belle immagini di Vergini, col capo coronato di stelle, circondato d'aureola luminosa, con la luna sotto i piedi, con tanti angioletti attorno che si chinano ad esse e le accarezzano. — Vedi tutte quelle fanciulle,

dice la Badessa ad Eugenia, tutte son venute dal cielo, vedi come son felici, anche tu sarai cosí.

La fanciulla crede e sogna sempre l'angioletto e la corona di stelle e l'aureola luminosa. Finalmente, una lenta febbre l' investe, viene l'ora della sua morte; mentre le suore piangono, la Badessa è radiante di gioia perché la fanciulla va diritto in cielo. Le suore si dispongono intorno al letto della morente e accompagnano con un canto la sua partenza dal mondo.

Voi ora ricordate il coro che accompagna la morte di Ermengarda. Ma non è qui Ermengarda che sogna il passato, la vita terrena. Questa giovinetta non ha patito tutte le angosce del mondo, è straniera ancora alla vita, gli ultimi suoi sogni, quando muore, sono i sogni di tutta la sua esistenza: andare in cielo, raggiungere il suo angioletto, avere la testa circondata di stelle. Le suore nel loro canto ritraggono quei sogni:

Perché non si svegli — dal sonno profondo
La bella fanciulla — che parte dal mondo;
Perché non si svegli — nel duolo primiero,
Pian piano movete, — cantate leggiero.
Qual ape dorata — su candida rosa,
Qual candido cigno — su vergine lago,
Sull'anima or di Essa — un Angel riposa,
Destando di sogni — multiplice immago.
Son sogni soavi — quai raggi sottili,
Che il sol tramontante — per nuvole opposte,
Siccome capelli, — siccome aurei fili,
Dardeggia alle valli, — dardeggia alle coste.
Or sogna volare — con placidi giri
Pel cielo, qual piuma — su nube imbarcarsi;
Or sogna danzare — sul cerchio dell' Iri,
Nell'umida luce — di quella tuffarsi.
Or sogna che un Angelo — i cieli scuotendo,
Glien faccia le stelle — qual gemme alle chiome
Cadere; qual vento — l'arbusto battendo
Al suolo ne sparge — le floride some.

Or sogna rapire — dell'alba il mantello,
Vestirlo cosparso — di rose e di viole;
Or sogna di avere — la luna a sgabello,
In man palleggiare — lo globo del Sole.
Felice! che desta — ritrova ben vera
Tal serie di sogni! — che mentre stupita
Ricerca quel letto — 've giacque ier sera,
Si trova allo sposo — celeste riunita!
Pian piano movete — cantate leggiero,
Perché non si svegli — quest'Angelo vero;
Perché non si svegli — dal sonno profondo
La bella fanciulla — che parte dal mondo.

Se in qualche parte di questo canto l'esecuzione è difettosa, se vi sono molti versi che desiderano essere compiuti, limati, — e l'autore se ne era accorto, sí che trovo queste ottave piene di correzioni posteriori fatte da lui — pure c' è una ispirazione vera, che vi dá l' impressione di cose celesti, alle quali il poeta aspira. Quando il canto è finito, l'eco ne rimane ancora nella sua immaginazione:

Ed io seduto un dí su le rovine
Dell'antica Badia, beveva attento
Nell'eco delle selve che vicine
Piagneano al peso dell'arguto vento,
Il suono ancor di tai voci divine;
E apparire e sparire in un momento
Vedea, quai larve quelle suore, e dissi:
Quanto son vaghe! e la lor storia scrissi.

Cosí finisce il lavoro.

Or che cosa è questo ideale dell' ideale? Questo ideale cristiano ancora piú idealizzato? È un idillio, è l' idillio del Paradiso: un'anima che si effonde senza azione, senza pensieri, senza contraddizioni o battaglie. C' è materia per un poemetto, per un'azione drammatica? Nulla.

La concezione fondamentale non è che una scena idillica, ove comparisce quella giovinetta, disegnata e rappresentata nelle sue gioie e nelle espansioni della sua innocenza.

Ma il poeta ha voluto cavarne nientemeno che sei canti. Col Paradiso, se m' è permesso dir cosí, ci ha messo l' Inferno ed il Purgatorio, alle spalle di Eugenia è sua madre, che ella ha ignorato ed ignora finché muore; accanto a lei è un'altra suora, Teresa.

La madre di Eugenia è una donna depravata nata per amare, ma messa per forza nel monastero da un padre snaturato: la forza di amare si trasforma nel suo cuore in odio, odia il padre, odia il monastero, odia il cielo. Mantiene relazione con un suo amante, fugge dal monastero, e quando porta nel seno il frutto di quest'amore, torna, partorisce, raccomanda alle suore di non far sapere alla figlia nulla di sua madre, e muore bestemmiando. Questa storia, che la Badessa racconta a Teresa, è un raggio delle cupe creazioni di Byron, messo insieme con l' immagine celeste di Eugenia.

Accanto alla innocente fanciulla è il Purgatorio, è la malinconia d'un amore terreno andato a purgarsi nel monastero, è Teresa, l'amica di Eugenia. Quest'amore non è carezzato dalla casta mente della vergine, pure rimane lí, nel suo cuore, come una spina, e copre le guance di lei d'un'arcana malinconia. Questo contrasto dá un certo movimento all' idillio.

Qual'è la soluzione? Come Teresa giunge a purificarsi, e cacciar via le immagini terrene, e diventa cosa celeste come Eugenia? Viene un'ora solenne, quella della confessione. Tutte le suore vanno a confessarsi: v' invito a leggere la confessione di Eugenia nella sua innocenza: tanta è l' ingenuitá, che muove a riso. Teresa si confessa, svela gli arcani del suo cuore, il confessore prima si turba, poi le dá dei consigli. Il giorno dopo, si va alla comunione, e il poeta qui dipinge tutt' i riti cattolici. Il prete che deve somministrar l'ostia, è lo stesso confessore. Teresa è in mezzo alle suore: un'aura turbolenta di vento le alza il velo, ella guarda, scontra la pupilla del prete, cade svenuta, ed il prete sparisce. È uno scandalo, ma presto quetato, perché la Badessa, volta alle suore, dice: ringraziate Dio, le vostre preghiere sono esaudite: il prete è quello stesso giovane, furente e minaccioso quando Teresa fu monacata; allora vi dissi di

pregare per la sua conversione, ora egli è un buon sacerdote, è convertito —.

Come vedete, la storia infernale della madre di Eugenia, la storia terrena di Teresa, sono troppo importanti per servire da semplici accessori di un idillio, perché la semplice ed innocente Eugenia potesse essere il centro del quadro. Perciò queste due storie sono strozzate, vero protagonista rimane Eugenia, ma con quelle due parti estranee ficcate lí a forza, mal colorite, mal disegnate. Veramente interessante qui è la fanciulla, una di quelle immagini serene, celesti, che son prodotte dal primo espandersi d'una immaginazione giovanile. Ed Eugenia rimane talmente impressa nella mente del poeta, che, quando il *Monastero* è finito, quella immagine non si parte da lui, come avviene se un artista non è contento delle sue creazioni e seguita a maturarle nella sua immaginazione. Il Padula scrisse poi poesie cristiane, sonetti, canzoni, romanze sul Natale e su altri soggetti biblici, e tra questi scritti gli uscí una poesia ch' è capolavoro di grazia e d' ingenuitá. È la preghiera d'una fanciulla alla Vergine. L'autore non dice chi è questa fanciulla; ma, al sentirla, si indovina che egli aveva innanzi l' Eugenia del *Monastero di Sambucina*.

L' inno alla Vergine del Manzoni è poesia d'un intelletto adulto che porta nella rappresentazione tutta la sua maturitá. Qui è la preghiera d'una verginella ingenua; i sogni di Eugenia sono trasformati in preghiera:

> Peccatrice e poverella
> Tra gli affanni della vita,
> O Maria, vergine bella,
> A te corro e chieggo aita:
> Con le braccia giunte al petto
> M' inginocchio al tuo cospetto.
> Il mio sguardo avido vola
> Sopr' il fior di tua beltate;
> Parmi udire una parola
> Dalle tue labbra rosate,
> La qual dice: Che desia
> Il tuo cor, figliuola mia?

Cara madre! altro non voglio
Che guardarti in tutte l'ore;
Su' gradini del tuo soglio
Voglio struggermi di amore,
Vo' versare un lieto pianto
Tra le pieghe del tuo manto.

Voglio darti quel saluto,
Che ti diè l'Angiol cortese,
Quando, ai tuoi piedi caduto,
Pel suo Dio sposa ti chiese,
E con tremula e soave
Voce disse: o Vergine, Ave!

Or perché non posso anch' io
Possedere un Angioletto,
Che con lieve calpestio,
Quando a sera vado a letto,
Visitando la mia stanza,
Vi lasciasse una fragranza?

E d' intorno a me correndo
Mi afferrasse per la gonna,
Carezzandomi e dicendo:
Ti saluta la Madonna,
Che mi manda da lontano
Tuo fedele guardiano?

Ch'estinguendo a un tratto il lume,
L'origlier mi componesse,
Poi le molli argentee piume
Sopr' il viso mi stendesse,
A vegliar stando amoroso
Il mio placido riposo?

Madre! madre! il mio desio
Non guardar con occhi irati.
La superba che son io,
Se con tutt' i miei peccati
Chieggo un bene che s'aspetta
A te sola, o Benedetta!

A te sola, ché tu sola
Del Signor sei calamita:
Bella assai fu la parola
Con cui Dio ti dette vita,

E pensò mille anni e mille
Per formar le tue pupille.
  Tutte in ciel sono le stelle,
Tutte l'acque ha l'oceano,
E le grazie le piú belle
Dio ti chiuse nella mano,
Quando china ai suoi ginocchi
Tu bassavi i tuoi begli occhi.
  Vago allor di tua fortuna,
Ti copria d'un'aurea vesta,
Ti poneva ai piè la luna,
Ti poneva il sole in testa,
T' ingemmava la persona,
Ti cedea la sua corona.
  Grazïosa! una parola
Odi, un voto, e me lo adempi:
Una grazia sola sola
Tu mi presta, e 'l cor me n'empi.
Lassa me! non ne ho nessuna;
Tu n'hai tante! dammene una, ecc.

Qui è l' ideale fanciullesco colto nel vivo, nel vero, e, se questa bella preghiera il Padula l'avesse messa nel *Monastero*, come preghiera di Eugenia, invece della brutta storia di sua madre e dell'amore terreno di Teresa, avremmo avuto un piccolo poemetto, un canto solo, ma originale per concetto e pieno di que' fiori d' immaginazione di cui l'autore è cosí ricco.

Mi direte: Guardate solo l' idillio, è veramente perfetta questa Eugenia? Si può sbagliare un poema, elementi estranei possono guastarlo; ma quando l'autore vi presenta una concezione originale e la sente e la rappresenta, si dimentica tutto il resto, quella concezione rimane eterna, come l' Ermengarda.

Ma perché il poeta possa rappresentare Eugenia, è necessario soffochi in sé il suo sentimento di uomo adulto: è un'altra coscienza, un altro sentimento. Deve stare rispettoso innanzi a quella fanciulla, pieno della solennitá propria del vero sentimento religioso. Eugenia è una creatura che non vuol essere profanata dai pensieri di altri tempi, di altra vita.

Il giovane autore non la rispetta abbastanza, non è tanto penetrato di quel contenuto da *obbiettivarlo*, da cancellare dal suo cuore e dalla sua immaginazione quel che c' è di profano, e quando la fanciulla fa quelle domande un po' indiscrete, comunque ingenue, sentite il ghigno dell'uomo moderno che quasi mette in caricatura quell' ingenuitá, quando dice: *la semplicetta* credeva tutto questo.

E poi! era nel fiore della sua etá, sitibondo di amore, di quell'amore ch' è ancora senso e voluttá, e parte di questa voluttá la gitta intorno al casto corpo ed all'anima pura di Teresa. Trasportato dalla voluttá, fa troppi paragoni, mette troppi fiori nella novella. Per dirvene una, Eugenia e Teresa riposavano nello stesso letto, Eugenia tutta innocenza, Teresa malinconica nel pensiero del suo amore. Eugenia domanda a Teresa perché non ha il seno come lei, e con la sua manina la carezza, le fa sentire brividi soavi: sotto il tocco della mano della fanciulla, l' immaginazione della donna si sveglia. Tutto questo è profanazione, troppo natura, troppo senso; è il poeta che penetra troppo nella sua concezione.

E poi, non ammetto che quell' ideale si possa rappresentare in ottava rima. Il metro è sbagliato. Fate una lirica come quella bella preghiera, una romanza; ma sentimenti puri, senz'azione, dove tutto è musica, non si possono esprimere nelle ottave. L'autore è tutto ariostesco, pieno di quelle forme, e riproduce tutta la grazia, la mollezza, la voluttá delle ottave dell'Ariosto: né è possibile in quella forma molle e voluttuosa incarnare ciò che di santo e di puro ha quella concezione. Sí che definirei questo lavoro: un pensiero casto e verginale del Paradiso dantesco calato nel riso profano della forma ariostesca; par di essere non in un Paradiso cristiano, ma nel Paradiso maomettano, o ne' giardini di Alcina e di Armida.

Queste immagini del *Monastero* seguitarono a lavorare nella mente dell'autore: sentiva di non avere bene rappresentate tutte le parti della sua concezione. Se ha fatto l' idillio, quella donna infernale lo perseguita perché l'ha strozzata, quella Teresa è imperfetta, l'episodio del confessore gli pare un bel tema

di poesia, guasto perché messo in luogo dove non può stare. Pensa e pensa, infine, dopo tre anni esce dalla sua immaginazione Eugenia trasformata in un Eugenio, quella donna infernale trasformata in un uomo infernale, Valentino.

Il protagonista del secondo poemetto è Valentino, direi quasi l'angelo del Male: Eugenio è cosí ingenuo nel male come Eugenia nel bene, questa è figlia del monastero, egli dei briganti, strappato dall'etá di quattro anni alla sua famiglia, rimaso sotto la protezione di Valentino che l'ha salvato dagli oltraggi e dagli scherni dei suoi compagni, ed opera il male senza sapere che sia. Accanto a lui è il malvagio consapevole, Valentino, ch'è cattivo e sa d'esser cattivo, e di cui la storia è tutta piena d'orrori che fanno fremere. Questo è il concetto del *Valentino*.

Eugenio e Valentino camminano per un bosco, dove incontrano Lionetto. Traversando un torrente, Valentino sta per essere travolto dalle onde, Lionetto accorre, lo salva, e quegli non lo ringrazia, perché voleva morire. Di lá dal torrente è una bella fanciulla, Antonietta, che, quando vede salvo Valentino, scompare. Cosí fin dal principio sono in iscena i personaggi principali del racconto.

Valentino non sa chi sia suo padre e sua madre, è il bastardo che fin dai primi anni nella scuola s' è inteso dare quel nome di scherno; disprezzato da tutti, volle pure conquistare la stima studiando. Ma la scienza gli è inutile, rimane reietto nella societá. Il suo spirito s' inasprisce, si perverte, bestemmia Dio, maledice il mondo e la societá, odia per quanto ha amato.

Un vecchio signore, con ospitalitá tutta calabrese, mosso a pietá dello stato di Valentino, lo chiama in casa sua. Il signore era separato dalla moglie, non si sa per quale mistero, e costei, che abitava in altre stanze del palazzo, è piena di gioia al vedere il giovane e, quando egli dorme, va accanto al suo letto e rimane a guardarlo lungo tempo in atto d'amore. Ma, mentre ella copre di baci la sua figliuola Antonietta, Valentino rimane triste e cupo, esclama: io non ho mai conosciuto questi baci. La donna lo carezza, lo abbraccia; ma dopo un istante, sentendo nei baci di Valentino un ardore tut-

t'altro che pudico, si stacca da lui e gli dice: seguimi, ho un mistero a svelarti; ma poi tentenna, si spaventa innanzi alla rivelazione e scompare. Valentino dice: mi ama.

Egli non aveva mai amato, ora un fuoco scorre per le sue vene. Una notte tacitamente entra nella stanza di lei, che crede sia il marito riconciliato, ed è piena di gioia e lo ringrazia di averle concesso il perdono. Al mattino si sveglia, vede Valentino, alza un grido. Valentino fugge, ella si uccide.

Questo fatto rimane occulto. Il marito crede che la donna sia stata uccisa dal suo seduttore; pieno di furore calabrese, corre alla casa di costui; ma non lo trova: era andato a farsi frate. Fa strage di tutta la famiglia, salvandosi solo Lionetto. Poi chiama Valentino ed Antonietta, fugge ne' boschi, diventa brigante. Quando sente avvicinarsi l'ultimo giorno dice a Valentino: tu sei vissuto quasi sempre con mia figlia, vi amate tanto, consacrate quest'amore quando io sarò morto. La giovane risponde: Eppure, mia madre morendo mi disse: non sposare Valentino.

Questi, che sente ricordare la donna morta per lui, sente voci che gli tolgono l'ultima speranza della sua vita, l'amore; fugge con Eugenio, giunge al torrente, vi si precipita e, come abbiam veduto, è salvato da Lionetto.

Vanno insieme Lionetto e Valentino. — Chi sei tu?, chiede il primo. E l'altro: — son un uomo senza padre e senza madre, vivo per potere un giorno incontrare colui che mi dette la vita e vendicarmi su lui della mia infelicitá —. E Lionetto:

> . . . Vorresti iscellerar la mano
> Di tuo padre nel sangue? E Valentino:
> Sento, che un giorno, che non è lontano,
> Ambi di fronte ci porrá il destino.
> Questo giorno m' incalza e il fuggo invano,
> E invano è per foreste il mio cammino.
> C' incontreremo, e qui dov' io mi esiglio
> L' infame padre si vedrá col figlio.
> Che ci diremo allor? Forse nel petto
> Di lui nasconderò l'onta del viso?

Stringerogli i ginocchi e benedetto,
Lieto vedrommi del paterno riso?
O forse eternamente maledetto
Scorrerò il Mondo del suo sangue intriso?
Oh! Dio solo lo sa, giudice irato
Dell'empia lutta, a cui mi avrá chiamato.

Giunti ad una svolta, Valentino dice: Ora non piú, non seguirmi per questa via: m' hai salvato la vita e ti devo un consiglio: va per la via opposta —. Lionetto, parte curiositá, parte alterigia, lo segue di lontano; ma, a mezzo il bosco si vede innanzi un vecchio di truce aspetto che si finge eremita e con blande parole l' invita a seguirlo. Ma l'altro prevede una insidia, ricusa, e allora il vecchio, il nemico della sua famiglia, gli si slancia addosso col pugnale. Lionetto si difende, quegli cade e si ferisce da sé; ma dá un fischio, accorrono i briganti, Lionetto è legato e trascinato nell'antro.

Il vecchio muore, e Valentino dice ad Antonietta: ora, non avremo niente di comune con questa gente, lasciamola, andiamo in cittá, stringiamo le destre e saremo felici —. Congeda i briganti e manda per un frate che deve benedire le nozze. Rimangono nel covo Lionetto incatenato, Antonietta, Valentino ed Eugenio.

Il giorno dopo comparisce un frate logoro dagli affanni, venerabile di aspetto, che dice a Valentino: prima di unirvi, devi confessare i tuoi peccati perché Dio ti perdoni —. Quegli s' inginocchia, e nella confessione narra tutti gli antecedenti che voi giá sapete. Quando finisce, il frate balza in piedi e grida: sciagurato! io sono tuo padre; la donna che tu hai violata era tua madre. Valentino cade col fronte a terra e sviene. — È una situazione che ricorda Edipo, Medea, i furori degli Atridi.

Tornato in sé il brigante, come inseguito dalla immagine di quella donna, si slancia nel bosco. Tormentato dai rimorsi, per la prima volta gli sorge in mente l' idea d'un avvenire, d'un altro mondo. E fantastica, vorrebbe uccidersi, si gitta nel torrente, e l'onda lo respinge. Ed allora un'altra idea lo assale: Ed io viveva per vendicarmi, ho trovato mio padre e non mi son vendicato!... —.

Intanto, il frate aveva narrato a Lionetto e ad Antonietta la sua storia, detto alla fanciulla: tu non puoi essere sposa di Valentino; e se volete far cosa grata a me e por termine alla furia di tanti delitti, sposatevi. Aspettate, vado in traccia di Valentino; spero poter toccare il suo cuore, indurlo alla penitenza, ad espiare i suoi falli. Ma se mai non tornassi, unitevi, vivete felici e ricordate tal volta il povero frate.

Incontra Valentino che medita la vendetta, pare che le dolci parole del frate lo commuovano. Lo segue; ma giunto presso un alto pino, un pensiero d' inferno gli balena alla mente. Appende il padre a due rami dell'albero, gli dá una lieve pugnalata in petto perché il sangue scorra a goccia ed a poco a poco senta la morte.

Valentino corre all'antro dove Lionetto è ancora incatenato ed Antonietta lo attende. Abbraccia la fanciulla, la copre di baci, perché egli sa ormai chi furono suo padre e sua madre; ignora però che Antonietta è sua sorella. Ma ella si svincola dalle sue braccia e gli dice: ferma, questi non sono baci di fratello —. Valentino sente queste parole come annunzio di morte. E qui è una scena delle piú strane, pure rappresentata con atroce calma dal poeta. — Il brigante risponde: Tu ami Lionetto, egli morrá, e se non vuoi essere mia sposa, sarai mia ancella, purché io t'abbia con me.

Viene la sera. — Vincenzo Padula ha una musa che pochi hanno, un sentimento profondo della natura ed una rara felicitá nel ritrarla —. Ora egli immagina un magnifico chiaro di luna, i raggi dell'astro inviluppano la giovinetta che comparisce come qualche cosa di etereo. Valentino, stanco, con gli occhi fissi in lei, s' intenerisce, piange, supplica. — Lionetto vivrá, le dice: ma tu sarai mia compagna; sarai, se vuoi, mia sorella; e, se la febbre dell'amore mi prende, dimmi fratello e tutto finisce. Poi le narra la sua storia, cerca intenerirla, e mentre esprime con immagini idilliche la dolcezza di averla sempre vicina:

> . . . sugli occhi
> Gli cadon le palpebre lente lente,
> E sembra un infernale Angiol dormente.

La giovane scioglie Lionetto e lo manda via, poi si recide una ciocca di capelli e la lascia al fratello addormentato come pegno di affetto. Raggiunge il giovane, e fuggono per andare alla cittá. Ma non conoscono le vie, e quando sorge l'alba, si trovano ancora nel bosco, e si ascondono sotto un pergolato. Momento terribile per due amanti che devono esser sposi. Ma la fanciulla si scosta dal giovane e guarda a traverso le frasche. Ed ecco Valentino che corre, gittando pietre dappertutto per scoprirli fra le frasche, e come un bracco fiuta l'odore dell'amate chiome. Rasenta il luogo ove i due erano celati, e lí si ferma alquanto a fantasticare. — Momento di terribile aspettazione che produrrebbe grande effetto in teatro.

In quel punto è raggiunto da Eugenio, che lo incita alla vendetta; ed è la prima volta, dopo aver negato Dio e l'avvenire, che si domanda: chi è Dio? Il giovinetto risponde nella sua ingenuitá. Dopo un poco, si allontana e col piede calpesta la mano di Antonietta; e, mentre la fanciulla sta per gridare, l'amante si slancia, le chiude la bocca, la salva, ed è questo il primo loro bacio d'amore.

Viene la notte, dipinta co' piú smaglianti colori, ed i due giovani s'avviano e giungono ad un torrente presso cui è un pino. Sentono gemiti: è il padre di Valentino morente. Ed ecco un'ombra nera, un pugnale balena nell'oscuritá indirizzato a Lionetto, e che Antonietta riceve nel suo seno. Il padre di Valentino spira gridando: Maledetto! avevi ucciso tuo padre e tua madre, ora uccidi tua sorella. Valentino fugge, Lionetto lo insegue; ma quegli si precipita nelle onde e sparisce!

Ora è come quando il sipario sta per calare e gli spettatori s'alzano per andarsene. Ora si comprende la fine. Ma il poemetto non finisce in modo volgare. Lionetto seppellisce il cadavere della fanciulla. Rimane Eugenio, l' innocente angelo del male, il quale, dopo avere un po' guardato quelle scene di orrore, si domanda: Che farò? Sono solo, e Valentino mi ha parlato di Dio come d'un grande nemico nostro. È forse la tempesta che ho visto scatenarsi sulle rupi? È la notte di cui ho tanta paura e che slancia il sole qualche volta fra le nubi, *come un cranio*

insepolto? E conchiude che Dio dev'essere il bandito maggiore d'ogni bandito.

Fors'era un lembo di suo manto bianco
La nebbia che tra gli alberi fuggía
Sinuosa e lentamente, allor che manco
Veniva la procella e disparía,
Quando i campi fumavano, e che stanco
Taceva il bosco con maninconia:
Forse che de' banditi Egli è il piú grande,
E vive solo per deserte lande.

Or che fará Eugenio? L'ultima ottava lascia una stretta al cuore; ma rappresenta assai bene lo stato del giovane.

Come Angiolo ribelle, il qual non guarda
Né piú ricorda il cielo ond' è caduto,
Che ha la ragione ottenebrata e tarda,
E va col viso in giú prono qual bruto:
Tal surse Eugenio: incerto si riguarda
Attorno attorno, e lentamente e muto,
Orbo rimaso del suo truce amico,
Tornò col solo ferro al bosco antico.

Chi è Valentino? Sul principio ricorda tutti gli orrori della scena greca. Ma la vita lá, è tutta vegetativa, quegli esseri sembrano piuttosto strumenti del fato implacabile che dotati di libero e cosciente volere. È forse un personaggio come quelli di Byron, il quale ha spiegato psicologicamente gli orrori d'una coscienza degradata, ha dato coscienza a quegli esseri mitologici, e di ciò ch'era il sublime del fato ha fatto il sublime umano? Le creature di Byron hanno una coscienza che annunzia gran forza sí nel bene che nel male, c' è tenebre con vivi raggi di luce. Ma qui nulla di simile.

Come Eugenia è l' ideale dell' ideale lombardo, cosí Valentino è l' ideale dell' ideale di Byron. Quel non so che di fosco, di truce, di terribile, che è nelle creazioni del poeta inglese, piglia tinte piú fosche, senza un punto luminoso: è l'angiolo

infernale tutto d'un pezzo. Eugenio è l'autore del male inconsapevole, e, quando all'ultimo lo vedete rinselvarsi, sentite un senso profondo di pietá. Valentino ha piena coscienza del male, perché uomo colto, dotato di grandi forze e depravato dalla societá. Il poeta cumula in lui tutti gli orrori, tutto ciò che può far fremere l'uomo e la natura, lo involge nella doppia aureola — se posso profanare questa parola — dell' incesto e del parricidio. Combinazione venuta da Byron, ma esagerata, annerita.

L'effetto poetico dev'essere un profondo orrore. Quando vediamo un figlio fare strazio del padre a quel modo, è come se la terra si aprisse sotto i nostri piedi: l' incesto ci percuote del sentimento dell' innaturale. Ebbene! leggete e finirete col trovarvi in un mondo abituale. Tutte quelle scene d'orrore sono narrate come i fatti piú comuni; tutto è dipinto con tanta vivacitá di colori, che vi sentite trasportati; vi trovate innanzi alle scene piú terribili con l' immaginazione tranquilla e il cuore calmo.

È che Vincenzo Padula non s' innamora del suo contenuto, non vi si addentra, non lo tratta con serietá: spesso lo tratta non per altro che per dipingere, rappresentare in voluttuosa forma ariostesca tutt' i particolari della sua concezione. Mentre il frate penzola cosí miseramente dal pino, l'autore trova la calma di fare un paragone; mentre Valentino fugge inseguito dai rimorsi, l'autore lo fa parlare e gli escono di bocca i piú incantevoli paragoni.

Quando un poeta si trova innanzi a qualche immagine che oltrepassa l'uomo e la natura, la sua mano trema, gli escono di quei tratti giganteschi di cui Dante è pieno. In quest'analisi raffinata, in questa molle e flessuosa forma non potete sentire quel che di cupo, di solenne, di sintetico sentite nella *Divina Commedia*. Il *Valentino* è una concezione infernale calata in mezzo a ciò che di piú grazioso e voluttuoso ha la forma ariostesca.

Almeno Vincenzo Padula ha avuto coscienza di non avere la serietá dell'artista, di essere vuoto artista. Ha compreso che tutte queste sono combinazioni balzane del suo cervello, uscite

ne' primi furori della gioventú, ha compreso perché tanta bellezza di forma e originalitá di concezione è stata seguita dall'obblio. Perché, se la scuola lombarda die' fuori lavori secondari molto inferiori ai primi, è che questi trovavano eco attorno in una societá che sentiva l'azione, il movimento avvenuto fuori d' Italia. La letteratura calabrese è stata un'eco della letteratura italiana ed europea, presto svanita senza lasciar traccia. Ed il Padula ha avuto il buon senso di spezzare il suo plettro, e va lodato, mentre altri si agitarono poscia nel vuoto, come il Campagna.

Questo romanticismo meridionale, sorto con tanta originalitá e tanto sfoggio d' immaginazione, esagerato piú tardi, diventò, come vedremo, la leggerezza di Cesare Malpica, il vuoto fantastico di Pasquale De Virgilii.

[Roma, 2, 3 e 4 febbraio 1873.]

IX

LA LETTERATURA A NAPOLI

(CONTINUAZIONE)

NONA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Fra il trenta ed il quarantotto, nell' intervallo di tolleranza concesso dalla reazione borbonica allo sviluppo intellettuale, abbiam visto sbucciare una poesià ispirata da Byron e dalla scuola lombarda; ma ad un tempo vivificata nella societá calabrese, non quale si vede nelle cittá, ma qual'era allora ancor ricordata nei boschi, nelle campagne, tra gli antri dei banditi, nei conventi solitarii della Sila. Tutta questa vita locale si muove in quella poesia e ne costituisce il lato originale. Ora, volendo conchiudere un giudizio sulla letteratura calabrese, diremo che l'*Errico*, il *Valentino*, il *Monastero di Sambucina*, per potenza di forma e vigore d' immaginazione, stanno innanzi a tutt' i migliori lavori di second'ordine della scuola lombarda: e son contento di averli cavati dall'oblio polveroso in cui giacevano e raccomandati alla vostra attenzione.

La situazione in Napoli era molto diversa. Lí una societá selvaggia da rappresentare, a quel modo che Walter Scott rappresenta la Scozia, a quel modo che la Spagna vive nel *Gil Blas di Santillana*. C' era qualche cosa presente ed attuale che ispirava i poeti, una vita appena spenta sotto il ferro di Manhès. In Napoli niente di quella vita primitiva e nessun elemento locale. Sotto quella reazione era impossibile lo sviluppo morale

ed intellettuale, la letteratura era pura forma, sia che la chiamiate classica, sia che la chiamiate romantica. Mancava l' ispirazione diretta ed accesa perché presa sul luogo, tolta dal vero; c' era invece la scuola, un complesso di dottrine *a priori*, preconcetti che frenano l' immaginazione, diventano il criterio del critico, l' ispirazione del poeta. Scuola i classici e scuola i romantici.

Vi ho detto che la scuola classica aveva per fondamento la correzione ed il riposo della forma, ed essa per lungo tempo ebbe il sopravvento. Comprendete perché. Gli uomini piú colti appartenevano ad essa, ed aggiungerò gli uomini che occupavano le piú alte posizioni sociali. Era scuola di studio e di coltura; se non l' ingegno, vi si ammirava la dottrina. Vi appartenevano il Puoti, il marchese di Montrone, il duca di Ventignano, Emidio Cappelli, la Guacci, Giovanni Manna, Francesco Ruffa, ed anche i giovani che venivano di Calabria a poco a poco affascinati, entravano in quella schiera, come avvenne al Baffi ed al Campagna.

Quando si cominciò a sentire le impressioni di altre letterature, specialmente la tedesca e la francese, e si sentí l' influsso della scuola lombarda, i classici perderono a poco a poco terreno, e vagamente si disegnò un'altra scuola. Sorse opposizione contro i classici verso il 41 o 42. Si diceva ad essi: — Voi date frasi, non cose; le vostre forme sono fredde, il vostro riposo somiglia troppo al marmo. Come ne' partiti politici, nelle scuole letterarie l'opposizione, anche esagerata, fa sempre bene, è stimolo che muove gli altri a purgarsi dei difetti di cui sono accusati. E l'opposizione al classicismo fe' sí che anche quello entrasse in uno stato di progresso. Parve troppo arida la forma che prima si ammetteva sola come modello e pregio degli scrittori; un movimento cominciò nella scuola prima tanto attaccata alle frasi ed alle parole. — « Voi ci date frasi, non cose. » — E i classici risposero procurando di mettere nelle poesie un contenuto piú serio. — « La vostra forma è tutta fredda. » — Ed essi procurarono spirare nella forma un certo calore; ma cosí misurato, che non potesse alterare la correzione classica.

Siccome questo doppio progresso non veniva da movimento interno, ma da stimoli esteriori, è facile vedere ch'era tutto fittizio, e per questo degenerò. La quale degenerazione esprimo con due parole che contengono l'esagerazione di due idee giuste: fu *filosofismo* e *sentimentalismo*. Filosofismo, introducendo l'elemento filosofico nell'arte, non perché innestato nella ispirazione o connaturato con le forme, ma per la falsa credenza che senza scienza non c' è arte o, come diceva il Campagna, perché l'arte doveva essere ragione ed affetto. Ed allora era molto in voga Giacomo Leopardi, non per la profonditá del suo sentimento, bensí perché i classici credevano egli avesse accoppiato filosofia e poesia. Dunque, essi conchiusero, mettiamoci per questa via.

Dopo quel che v' ho detto finora, non ho quasi bisogno di esempi per indicarvi questo preteso progresso. Parlando del Campagna, grande architetto di forme classiche, vi mostrai come dall'*Abate Gioacchino* giunse al filosofismo; vi dissi che la Guacci introdusse fin l'astronomia ne' suoi versi.

C' era allora un gruppo di giovani studiosi delle cose tedesche, specialmente della filosofia egheliana, l'Aiello, il Florio, il Gatti. Facevano versi, pigliavano la filosofia cruda cruda e la ponevano cruda cruda in versi. Scelgo un sonetto di quello tra essi che possedeva maggior vena poetica, morto molto giovane, con grande rincrescimento de' suoi amici, perché dava assai a sperare. È un concetto giá rappresentato dal Petrarca, anzi divenuto luogo comune del petrarchismo: la donna scala al Creatore.

Guardate in quella chiesa una donna che prega.

Chi avesse ingegno poetico potrebbe rappresentare con molto affetto una vergine che prega e in cui si può vedere la rivelazione del cielo. Dopo averla rappresentata plasticamente, vi sarebbe permesso dire che quella donna vi fa pensare a Dio. Ma che fa Stefano Cusani, il quale ha innanzi Hegel, l' Estetica, la Metafisica, e piglia a trattare il soggetto con idee preconcette? Comincia con la metafora dell'*amorosa idea*: — sapete che l' idea è stata il luogo comune della Metafisica moderna. L'anima è

innamorata dell' idea e questa scende nell' immaginazione e la colora. Ed allora io, dice il poeta, come la luce sospinta dal sole irraggia al di fuori, cerco fuori di me quello che può rendere immagine di quell' idea nella sua estrinsecazione. E vedo una fronte prona, in quella fronte trovo l' immagine di Dio, dell' idea. — Cosí la bella immagine della donna, che dovrebbe essere il soggetto, diventa accessorio: ne nasce un sonetto didascalico, che comincia cosí:

> Quando la vaga fantasia colora
> L'unica forma della bella idea,
> Dell'amorosa idea che m' innamora
> L'anima sitibonda e mi ricrea; ecc.

Segue sviluppando la natura dell' idea, e conchiude:

> Cerco e la trovo in una fronte prona
> Che ne manda l' imagine al pensiero
> Di celeste visibile persona.

La vergine diventa un simbolo, e la persona celeste non è altro che l'amorosa idea. Nel Campagna e nel Gatti trovate molti sonetti di questa forma. Quando giungeremo a Giacomo Leopardi, vedremo la filosofia come si move e che impressione fa nello spirito, perché è divenuta, non suo concetto, ma suo dolore.

Spirare un certo calore nella marmorea forma, tale da darle movimento senza alterare i puri lineamenti classici, era problema un po' difficile. Vi si rivelano tendenze ispirate da teorie estetiche, non da vero concetto della vita: è quel che chiamo *sentimentalismo*. Dal quale nascono situazioni molto semplici, perché non si può avere lotta, non la contraddizione del dramma; l'attenzione si ferma su cose che rappresentano la vita prima che entri nella lotta, una vita fanciullesca. E trovate, per esempio, lo sparire della giovinezza, il ritorno d'un vecchio alla patria dopo lunga lontananza, tanti oggetti che formano come l'Arcadia di questa scuola: fiori, rose, viole, preghiere, il fan-

ciullo, la fanciulla specialmente, come simbolo d'una vita che non ha ancora urtato contro la realtá. Sono sentimenti dolci, tranquilli, amabili, elegiaci, gentili, i quali, quando si attribuiscono a pastori e pastorelle, diventano idillio, e qui, quantunque si parli della vita civile, sono un genere idillico d' imitazione, un *sentimentalismo idillico*, per dirla in breve.

Stefano Cusani vuol rappresentare lo sparire della giovinezza, val dire le tante illusioni febbrili del giovane sparite e seguite dal disinganno. Come rappresenta quell'etá? Udite:

> Mi sorrise negli occhi e nel desio
> Della mente infantil la tua sembianza,
> O caro tempo giovanil, quand' io
> Tutta fiorir vedea l'umana stanza.
> Bella com' Iri apparve al guardo mio
> Tant'armonia d'amore e di speranza,
> Tanto gioir, che ne rivela Iddio,
> E degli astri eguagliar sembra la danza.

Chi di voi non ricorda quelle care parole del Leopardi quando rappresenta il venire della giovinezza:

> Che speranze, che cori, o Silvia mia!
> Quale allor ci apparia
> La vita umana e il fato!

E poi il suo sparire:

> Ché giovinezza, ahi, giovinezza, è spenta!

Qui non altro che frasi, niente che faccia rivivere nell' immaginazione il giovane, perché si deve supporre chi scrive non sia piú giovane. Dove sentiamo il ricordo dell'etá trascorsa, oppure il disinganno? Che esprime quel sorriso *negli occhi e nel desio della mente infantile*? Nessuna di quelle immagini che si sentono nel calore di quell'etá. E per dire che la vita gli sembra bella: « quand' io tutta fiorir vedea l'umana stanza ». Il mondo diventa una stanza, e la stanza che fiorisce, è la frase

messa attraverso l' idea, sí che la rende insipida e volgare. « *Bella com' Iri apparve al guardo mio, Tant' armonia d'amore e di speranza* » — mi sembra che non ci sia né quell'amore né quella speranza. E quando dice: « *Tanto gioir che ne rivela Iddio* » — domando: ricordate la giovinezza, e dite se mai pensaste allora che il vostro gioire rivelasse Iddio. E non basta, non è solo Dio. « *E degli astri eguagliar sembra la danza.* » Pare un pitagorico che da giovane volga il pensiero alla danza delle stelle alla quale crede. — Tutto questo è artificio e convenzione, non vero sentimento: perciò è *sentimentalismo*.

Gran fabbro di sonetti era Francesco Ruffa, noto per versi fatti con molta maestria e correzione. In uno di questi vuol rappresentare il ritorno d'un vecchio al suo paese dopo molti anni. Sceglie uno de' momenti piú strazianti della vita. Tornare e non trovare piú i cari parenti ed amici, trovar tombe dove partendo furono baci e carezze, i pochi superstiti mutati come lui stesso. È un complesso di sentimenti che, sviluppato bene, produrrebbe un sonetto d'aria non dirò tragica, ma elegiaca. Però il Ruffa è incatenato nelle forme classiche, e tutto quello non è rappresentato, è descritto. In ultimo, dopo aver parlato dell'emozione del vecchio, credete finisca col sentirla lui o con farla sentire a noi? Finisce con acutezza, che mostra uno spirito freddo:

> Non son che nudi nomi in marmo impressi
> I cari miei, e tra lor tombe or meno
> Lá dov' ebbi i lor baci e i loro amplessi.

Sentimenti veri cristallizzati, perché descritti, non rappresentati nel movimento della vita.

> E mentre ch' io tra nova gente movo,
> Pochi ravviso tramutati anch'essi,
> Sento quel che mi manca e quel ch' io trovo.

Dite se nelle ultime frasi è la commozione e la semplicitá richieste dalla natura del soggetto.

Vi ho parlato di tutta una materia idillica, fiori, preghiere, fanciulli. Il Florio, soavissima natura di uomo, amato molto da quanti hanno il piacere di conoscerlo, scrive una romanza di cui questo è il pensiero: quando ti amai, mi posi in seno un fiore, pensiero che torna sempre in quelle quattro o cinque stanze. Poi è una rosa la qual vuol persuadere all'amore, che rosa ed amore sono lo stesso, e qui rapporti cavillosi, strani, che ricordano il seicento:

Io tra le spine, nel dolor tu nasci;
Io d'umor, tu di lacrime ti pasci.

È facile vedere quel che di sottile o di vuoto è in questi concetti che sul principio fan certa impressione e, bene esaminati, mostrano sentimenti falsi. Che l'amore si pasca di lagrime è un modo di dire, ma che dell'umore si pasca la rosa è realtá.

Dire: io d'umore, tu di lagrime ti pasci, è paragonare, come cose reali, un fatto vero ed una metafora.

Uno di coloro che piú vagheggiavano queste cose idilliche, noto sopra tutto per le *Ave Marie*, ora uno de' migliori avvocati napoletani, era Leopoldo Tarantini. A questo modo scriveva anche Giuseppe del Re. Ma, sopra questi poeti idillici di secondo ordine, troviamo uno che meriterebbe tutta la nostra attenzione; è pittore specialmente della fanciullezza, di tutto ciò che quell'etá ha di grazioso, d' ingenuo, d'amabile — Pietro Paolo Parzanese.

Il Parzanese, i cui canti anche oggi sono popolari nelle scuole elementari, perché lí è l'uomo ancora estraneo alla vita, nella maggior correzione delle forme porta un vero sentimento, una immaginazione colpita dalle cose reali, immagini plastiche che fan balzare vivo dinanzi a voi ciò che vuole rappresentare. Dirò che è povero di corde perché ha questa sola; ma dirò ancora che è veramente poeta.

Dovrei farvi, se ne avessi agio, una lezione apposta sul Parzanese e su Nicola Sole, ambedue di tal merito che dovreb-

bero essere apprezzati piú che nol sono. Sieno le mie parole stimolo per qualche valoroso che studiasse le opere di que' due.

Voglio darvi un piccol saggio del modo di scrivere del Parzanese. Sentite quel che prova una bell'anima innanzi ad una bambina:

> Oh! quanta pace ti fa bello il viso
> Cara immagin di Dio, bell'Angioletta!
> Oh! come il labbro col gentil sorriso
> Teneri baci avidamente aspetta!
> Una söavitá di paradiso
> Ti ride nell' ingenua pupilletta,
> E quando chiudi al sonno il guardo amato
> Somigli a un Cherubino addormentato!
> Or ti adagi tra i gigli e tra le rose
> Della morbida tua culla innocente:
> Né sai quante ore tristi ed angosciose
> Ti serba un avvenir duro, inclemente!
> Oh! se le care tue luci amorose
> Un bel morir chiudesse eternamente,
> Inesperta de' gemiti e del duolo
> Dal riso al Cielo spiegheresti il volo!

Certo, c' è il luogo comune; l'angioletta, il paradiso, il cherubino, ma è sommerso nella plasticitá delle immagini; e mentre ne' sonetti di cui v' ho parlato, la forma letteraria oscura il sentimento, qui l' immagine presa dal vivo oscura tutto ciò che è convenzionale. Quel viso tutto pace, quelle labbra che sorridendo pare attirino i baci, quell'andar di balzo dal riso terreno alla gioia del cielo; — quantunque quest'ultimo sia desiderio d'anima che non mostra un vero concetto della vita, perché nasciamo non come maledizione, ma come missione — sono tutti sentimenti ed immagini che innanzi alla fanciulla il poeta ha provato come può provarli un padre affettuoso.

Il Sole ed il Parzanese accennano a scostarsi dai classici per maggiore libertá di forme, quantunque serbino abbastanza correzione. Poco poi vennero i romantici, scuola che sorse non

contemporanea alla lombarda, come i calabresi, neppur legata con quella né col romanticismo tedesco, perché in tal caso avremmo dovuto averla fin dai tempi di Foscolo, sorse direttamente da Victor Hugo. Sapete la grande lotta tra questo poeta ed i classici, di cui era rappresentante Ponsard, i grandi contrasti sulla scena per la *Lucrèce Borgia, Le Roi s'amuse* e gli altri drammi dell' Hugo; de' quali tanto compiacevasi il re di Francia perché distraevano gli animi dalla politica. Il romanticismo sorse in Napoli dall' impressione della scuola francese.

Avreste dovuto sentire i classici come li accolsero, quando la prima volta sollevarono i romantici la loro bandiera. Li chiamarono immorali, glorificatori della colpa e del vizio, — tutti quei luoghi comuni di coloro che stanno troppo alle regole, e con cui allora s' indicava una poesia tutto l'opposto della classica. Al riposo della forma si voleva sostituire il movimento, spinto fino al parosismo, il vizio formava il piedistallo dell'uomo e diventava protagonista di que' quadri, si cercava il bello nel brutto, come nella *Lucrèce Borgia*. Ad uomini idillici come i classici, dava sui nervi quella scuola di cui era capo il Malpica e che contava molti giovani, i quali s'udirono dire che bisognava seguire l' ispirazione piú che badare allo studio; — dottrina che doveva piacer molto a' poltroni ed a coloro che fidano assai sulle proprie forze. Per darvi un' idea di ciò che i classici pensavano de' romantici, citerò alcuni versi d'un uomo di molta coltura, il duca di Ventignano, classico de' piú ostinati, autore della *Medea*, che fece allora tanto rumore ed è ora dimenticata affatto, spirito in cui era del fiele, ed infatti un certo movimento satirico è tutta la sua originalitá. Egli scrive una satira sul secolo decimonono. Tutto quello che oggi è glorificato come proprio del secolo nostro, ed è chiamato progresso, pel signor duca era aberrazione; e se la prende con la libertá, con la scienza, con la filosofia, « cenci vecchi in forme nuove », coll'aspirazione allo statuto ed al progresso. Viene finalmente, sentenziando e giudicando a suo modo, alla poesia ed alla musica. Perché allora c' era anche musica classica e romantica, si gridava contro la musica italiana, e si preconizzava una musica

a piena orchestra che rappresentasse le lotte ed i contrasti della vita. Ed il duca esclama:

> E voi, Muse, pur voi gli olimpî allori
> Fastidite talvolta; e fra' lamenti
> De' gufi, delle tombe infra gli orrori,
> Temprar vi piace a lugubri concenti
> L'arpa divina, con funereo stile
> Cantando quasi a sbigottir le genti.
> E tu stessa, Armonia, tu stessa a vile
> I prischi modi sí soavi e puri,
> Incauta, or tieni: a' dolci affetti ostile
> Divenisti per ritmi acerbi e duri:
> Eco sembri talor degli ululati,
> Che i Dèmoni eruttâr da' labri impuri.

Come capite, gli *olimpii allori* sono la scuola classica: lo scrivere romantico è *stile funereo, lugubre concento,* ispirato da tombe e da gufi; la musica romantica è ululato di demonii. Lui che voleva fare il classico, non s'accorge che, spinto dal suo fiele, esce in forma poco classica.

Il romanticismo napoletano ebbe pochissima durata, non ne uscí un uomo che potesse farlo rispettare, fu eco di letture straniere in gente che aveva velleitá e non ispirazione. Né vi fará maraviglia se vi dirò che quella febbre romantica durò soli quattro o cinque anni e fu appena rappresentata da due, Achille de Lauzières e Cesare Malpica. Non sapevano scrivere, non avevano coltura e credevano supplirvi col chiamarsi romantici e col tentare le piú esagerate situazioni. La loro leggerezza di sentire e concepire è tale, che merita ve ne dia esempii.

Achille de Lauzières ha scritto delle ottave in cui rappresenta i grandi classici italiani, Petrarca, Ariosto, Tasso. Che argomento per chi si avvicina a que' grandi con rispetto e vuole comprenderli e farli comprendere! Or vedete con che leggerezza abbozza quelle immagini il De Lauzières. Tasso! Non v' è individualitá piú poetica, piú capace di dare ispirazione a chi avesse favilla di poesia: il cattolico che si crede eretico, il genio che

si crede ed è creduto pazzo, che aspira alla corona d'alloro, e, mentre stende la mano per averla, trova la morte: il giorno della sua gloria è l'ultimo suo giorno. E il De Lauzières a dire: — O giovani! guardate quell'uomo che ha un serto di alloro. Credete forse che perché si è italiani non bisogna studiare? Eppure quanto studio costò quel serto a Torquato Tasso. Ma l' invidia lo sfronda col suo dente. Guardate quel sasso: è il cenere di Tasso —. Perché non vi sembri che io esageri, ecco quell'ottava:

> Sotto un Ciel, che di genii fu tesoro,
> Che d' immortal sorriso ne circonda,
> Forse è men arduo a germogliar l'alloro
> Se versato sudor non lo feconda?
> Quanto costa quel serto alto lavoro!
> Pur la invidia col dente lo disfronda...
> Calpesta il piede un rozzo ignoto sasso:
> Leggete: è il cener di Torquato Tasso!

Non si potrebbe rappresentare una materia tanto capace di fornire ispirazione in modo piú volgare e piú vuoto. Tentò tutt' i generi il De Lauzières: l'elegiaco, il gaio, il comico, giunse al tragico con la *Madre inglese*. Poesie dimenticate appena pubblicate. Si vede un uomo che va a tentoni, prova questo e quel genere, si cerca e non si trova; sono velleitá, non ispirazione seria.

Vi dirò del lavoro suo piú serio, la *Madre inglese*. La situazione è semplicissima. È una madre che aspetta il figlio andato alle Indie; in tre canti sono i suoi timori, i desiderii, le angoscie, l'aspettazione. Finalmente, giunge notizia d'un vascello sommerso dalle onde. Il figlio è morto. È uno di quei casi che, se non viene la lagrima, o si muore o si diventa pazzi: la povera donna esce pazza. Viene il solito delirio dei romantici; le par vedere tornato il figlio, la sua letizia fa piangere i circostanti, l'autore commosso innalza una preghiera alla Vergine perché voglia chiamare a sé l' infelice. Non altro che i luoghi comuni dei romantici,

delirio e preghiera; non un affetto, non un' immagine bene espressa, ch' io potessi citarvi.

Era un poeta da *album* e da giornale, non fece nulla di serio, nessun lavoro diventò lo scopo della sua vita, scrisse per passare il tempo. Eppure fu detto allora caposcuola, e produsse sui giovani molta impressione.

Maggiore spirito e coltura aveva il Malpica. Pure, leggendo il suo maggior lavoro, l'*Appestato*, vi par d'avere innanzi il fratello gemello della *Madre inglese*.

Un napoletano ha il ticchio di lasciare il ridente cielo italiano, — frase tanto comune allora che ebbe quasi ragione il Lamartine dicendo terra di morti l' Italia. Quell'uomo va in Alessandria d' Egitto che, senza vapori e senza ferrovie, pareva il finimondo. Appena giunto, male gliene venne perché fu colto dalla peste. Nel linguaggio di quel tempo, l'appestato era il brutto, e rappresentarlo era sfidare i classici. Infatti, queste cose che ora movono a sorriso, fecero allora drizzare i capelli in capo a molti.

Abbattuto è il corpo e molle,
Torvo acceso il sangue bolle,
Come bollono le arene
Del deserto vorator.
  Infelice! qual deliro
Spalancate ha le palpebre,
Angoscioso è il suo respiro...
Irte avvolte in vel funebre,
Or lo cingono sdegnose
Cento larve spaventose,
Or lo aggravan le tenebre
Di profonda cecitá.

Questo è il ritratto, la parte plastica, poi, com' è di rito, l'appestato ha il delirio. Prima gli pare di attraversare sabbie, fiumi, poi di rivedere il cielo italiano, appressarsi al suo paese, sentire i gemiti d'una donna, della sua sposa, pel figlio morto,

giungere alla casa sua e trovarla abbandonata, vedere lontano un corteo funebre col cadavere della sposa:

Sposa! e senza il bacio mio
Movi all'ultima magione?

— Ti sei permesso morire senza prima prendere il mio bacio? — Intanto, gli viene un po' d'appetito e nessuno gli dá pane, e perché i romantici solevano rappresentare gli uomini come nemici l'un dell'altro, solo un cane rimane fedele all'appestato:

Egli ha fame, e gli si nega
Pur il pan che ci conforta!...
Solo il veltro nol rinnega...
Esso andò di porta in porta,
Dal latrar non si rattenne
Finché un pane non ottenne...
Vedi or come a gola sporta
Gli offre il cibo che accattò.

Qui l'autore si commuove, e, voi giá l' indovinate, prega Dio perché voglia guarire il malato o concedergli di morire in Napoli presso la moglie ed il figlio, glorificando il Signore:

Alla patria il mesto rieda,
Al figliuolo, alla consorte;
Esultante omai riveda
De' delubri tuoi le porte;
Spiri in braccio de' suoi cari,
Posi all'ombra degli altari
Quando l'ora della morte
Nuovamente squillerá.

Questa poesia destò gran lotta fra le due scuole.

Lasciando stare la forma scorretta, quanta leggerezza nella rappresentazione, quanta volgaritá in una situazione cosí sfor

zata! Perché possiamo essere indulgenti pe' classici che rappresentavano situazioni semplici, non per uomini che spontaneamente ne pigliavano di cosí difficili, con tale ardire che almeno eguaglia la loro leggerezza.

C'era in quel tempo una scuola fiorente alla quale partecipai le impressioni che produceva in me questo romanticismo. Lo definii un secentismo di situazione; e non mi disdico. Non è di frasi o concetti come nel seicento, è nell' intimo della concezione. — Figliuolo quasi del Malpica fu il Valentini, che ebbe appena un anno di voga: in lui quella specie di secentismo finisce col ridicolo, per l'eccesso a cui è portata la forma. Vuol dire che negli affanni l'uomo è assediato da fantasmi e pensieri, e dice che quelli brulicano nel cervello come vermi nel cacio. Non ho potuto mai dimenticare un brano in cui voleva rappresentare l'amore, un amore spinto all'ultimo estremo. Diceva presso a poco cosí:

T'amo, o cara, fino al coltello, fino a squarciarti il seno e cibarmi dei tuoi visceri beati. Che dissi? Ohimé! perdono, o carne battezzata! —.

In questi eccessi che vi fan ridere, finiva con dispregio il romanticismo.

C'era un giovane, che faceva brevi apparizioni in Napoli e poi scompariva, e di tratto in tratto, per gentilezza, dava qualche frammento di sue poesie. Viaggiava in Oriente, a Parigi, a Londra. Componeva e cercava seriamente una forma piú alta della classica e di quella della scuola lombarda. Parlo di Pasquale De Virgilii. Quando credé giunto il momento, pubblicò i suoi scritti e non fece nessuna impressione in Napoli, solo i classici stimarono strane quelle cose. Invece sorse una critica seria ed animata in Toscana e Lombardia. Egli, non contento, cercò per altra via la gloria, e come molti in Italia aspettano gloria da' giudizi degli stranieri, fece giungere qui uno scritto molto benevolo di quel brav'uomo che è Marco Monnier, poi un altro stampato nella *Revue des deux mondes*, in cui gli si facevano grandi lodi. Poi fu la volta di Victor Hugo, il quale disse parergli sentire in quelle pagine *le vieux souffe de Dante*.

Tutto ciò non ha scosso l'apatia degl' italiani, né dato voga a quelle poesie che pure sono due grossi volumi che paiono dizionarii. Oltre le traduzioni, vi sono canti, le *Ultime ore del condannato a morte* concepite e scritte prima del romanzo dell' Hugo, drammi storici a grandi proporzioni, — il *Masaniello*, i *Vespri Siciliani*, il *Cola da Rienzo* — poi qualche cosa come la *Divina Commedia* e il *Faust*, un vasto poema drammatico, la *Commedia del secolo*. Consumò venti anni in questi lavori che meritano una critica piú ampia, e ne tratteremo nell'altra lezione.

[Roma, 9 e 10 febbraio 1873.]

X

LA LETTERATURA A NAPOLI

(Continuazione)

Decima lezione del prof. Francesco De Sanctis.

Pasquale De Virgilii non è espressione d'un romanticismo temperato come quello di Manzoni e della scuola lombarda; ma del romanticismo francese, rivoluzionario, che, insieme con le aspirazioni liberali del 1830, giungeva in Napoli sotto la protezione di un gran nome — Victor Hugo. Per farvi comprendere il De Virgilii, vi dirò la differenza tra la scuola lombarda, e specialmente Manzoni, ed il romanticismo francese, che dal trenta in poi fu in lotta cosí aperta contro i classici francesi.

È la stessa differenza tra lo spirito italiano ed il francese. Manzoni vuole una nuova letteratura; ma non fa sfoggio di parole nuove, non si dice nemmeno romantico, non si pone come contraddizione assoluta contro i classici, fino ad un certo punto cerca accordo e conciliazione con la scuola del Monti. Da lui sono usciti certi principii che, messi con giusta misura, han fecondato, ed anche oggi fruttificano come inizio della scuola artistica realista, come tendenza che ancora ha bisogno di sviluppo: ormai, non appartengono piú al romanticismo, sono patrimonio della coltura contemporanea.

Victor Hugo comparve come una rivoluzione, annunziò un nuovo movimento letterario con la nuova parola romanticismo,

e rese questo francese spingendolo a conseguenze radicali ed estreme. Il classicismo era la forma in riposo, la puritá delle linee, la correzione del disegno; Victor Hugo spinse l'opposizione fino a contraddire il *simplex et unum* di Orazio, senza le idee medie che pure si richiedono pel trionfo di nuovi principii. La base della sua poesia non solo non è il riposo; ma è il movimento spinto fino alla sua esagerazione intellettuale, morale e materiale. L'esagerazione intellettuale è il delirio, l'esagerazione morale è lo strazio, la materiale è il mostruoso ed il grottesco — ciò che, con una sola parola, i suoi avversarii dicevano *brutto*. Ed è questa la nota fondamentale delle sue concezioni, dalla *Lucrezia* e dal *Triboulet* fino ai *Miserabili*.

Sapete che grande lotta egli suscitò: i classici gli opposero Ponsard, uomo di poco ingegno, che fu tosto schiacciato. Dopo, in Francia, non rimase di quella scuola nessun vestigio, tranne una grande individualitá, Victor Hugo medesimo, con quella potenza di fantasia, con la forza del sentire spesso sincero, con la audacia della forma, la sua vigorosa immaginazione servendosi dell'antitesi. Il dualismo, la lotta, il conflitto sostituito alla semplicitá ed unitá classica, nella forma è conflitto fra idee e rapporti, è antitesi.

Pasquale De Virgilii conosceva Schiller di cui aveva tradotto l'*Infanticida*, Byron di cui aveva tradotto il *Manfredo*. Ma è evidente che, quando volle mettersi a costruire un edifizio romantico, si lasciò dominare dalle esagerazioni della scuola francese. Ora vedremo i soggetti che tratta, le idee che dominano in essi, e la forma in cui tenta incarnarli.

Oltre un volume di traduzioni, ci è un altro di poesie sue, dico poesie, perché, quantunque vi sieno molte prose, pure il soggetto di queste è sempre poetico.

All'ultimo troviamo de' canti lirici. Che cosa sono? Situazioni violentemente spinte fino al delirio, allo strazio, al mostruoso, al grottesco. Per esempio, avevamo le fanciulle tisiche, la Traviata, Ida, e le altre della scuola lombarda; il De Virgilii ci dá l'*etico moribondo*. Perduta la sua donna, il dolore consuma quest'uomo, lo consuma fino al delirio; crede avere in-

nanzi la sua amata vivente, sente gli abbracci ed i baci di lei, e questi baci lo menano alla consunzione, lo fanno diventare tisico. Poi è un condannato a morte che, fatta male l'esecuzione, torna in vita e racconta ad un amico le impressioni provate, prima di salire sul palco. Anche qui nella concezione è qualche cosa di nuovo e di strano; da una parte la volgaritá dei soliti riti, la folla, la curiositá degli uni, l' indifferenza degli altri; dall'altra il condannato che trova sentimenti ed immagini in tutto ciò che per gli altri è indifferente, dá nuovo significato a tanti fatti che non destano alcuna impressione sul resto degli uomini.

I poemetti lirici del De Virgilii sono alla Byron, cavati non dal Medio evo, non dai tempi mitologici e classici, ma dal presente, — di che gli si è fatto gran merito. Cerca ispirazione in tutt' i grandi avvenimenti contemporanei. La guerra d' indipendenza d'America gl' ispira l'*Americano*. Ma credete che questo sia intimamente legato con la guerra? È un fatto individuale annodato intorno a quel centro. La guerra d' indipendenza della Grecia, gli fa scrivere i *Suliotti*, episodio particolare. *Costantina* è un poemetto composto quando avvenne la presa di quella cittá, che destò tanto rumore, ma non ha intima relazione col fatto storico. Per darvi un' idea del modo come procedono questi lavori, mi arresterò all'ultimo.

Un francese s' innamora d'una turca, ed è tradito da un amico che prima aveva favorito quell'amore. Costui rapisce la donna e, perché ripugnante, la uccide. Il primo è spinto da vendetta implacabile, cerca il traditore e non lo trova tra i francesi, percorre l'Africa, giunge fino al Sahara, ciò che dá occasione all'autore di una descrizione. Sente poi che i francesi assediano Costantina, torna, si trova presente all'attacco, vede nelle file dei turchi il traditore, lo assale e, dopo feroce duello, lo uccide. È un episodio volgare, in cui si sentono molte reminiscenze; ma vi sono due cose nuove. C' è la descrizione del deserto fatta con tinte locali, come se l'autore l'avesse veduto o ne avesse avuto descrizioni molto precise, con immagini nuove. Ed al principio del poemetto c' è un pezzo che si può chiamare

un episodio di filosofia della storia. Hegel per mezzo di Cousin era giunto a Napoli; la guerra e la conquista, tanto esecrate, furono riabilitate dall' Hegel come mezzi di progresso e di libertá. Gl' inglesi furono detti benemeriti dell' India che conquistavano, i francesi dell'Africa. Ed il De Virgilii innalza quasi un inno alla guerra, leva al cielo l' impresa de' francesi, e conchiude facendo ad essi augurî di prosperitá.

Poi sono le *Agonie d'un patriota*, scritte in prosa biblica dopo il 1848, imitazione del Lamennais, che nelle *Ultime parole d'un credente* espose le aspirazioni d'un credente in forma biblica. Vedete cosí un uomo che passa di soggetto in soggetto, fuggendo dagli argomenti vecchi e cercandone altri corrispondenti a ciò che egli chiama *romanticismo moderno*.

Fin qui è, dirò quasi, il *piccolo genere*, sono i piccoli tentativi per provare le forze; poi viene la grande poesia, drammi storici, drammi lirici, drammi epici. L' Italia non ha avuto dramma, il De Virgilii ebbe l'ambizione di darglielo, e lo tentò in tutte le forme.

I drammi storici sono tre, il *Masaniello*, il *Cola da Rienzo*, i *Vespri siciliani*, tre rivoluzioni. Sono riproduzione di Shakspeare; ma di Shakspeare come l' intendeva l'autore, il quale ha veduto nelle creazioni del poeta inglese certi caratteri esterni, li ha imitati ed ha detto: ecco il dramma alla Shakspeare. Que' caratteri sono: l'estensione epica, se posso dir cosí, dell'azione, non piú ristretta di tempo e di luogo come volevano i classici, non allargata in certi limiti come ne' drammi del Manzoni. L'unitá di luogo e di tempo sparisce interamente, sono tutt' i fatti convergenti in una data storica; non una sola grande azione, ma tutte quelle che sono legate ad una data. Il secondo carattere, qual' è? Shakspeare è celebrato per avere introdotto il popolo sulla scena ed avergli dato personalitá. Ebbene, ha detto il De Virgilii, farò entrare il popolo nel dramma, ne farò un attore. Il terzo carattere sta in ciò, che il protagonista non è piú semplice come lo voleva la scuola classica, ma analizzato, duplicato. Mi spiego. Otello è protagonista incompiuto, della vendetta rappresenta una sola parte; ma c' è un'altra

parte odiosa della vendetta stessa, l' insidia, la furberia, l' inganno. Shakspeare ha cosí duplicato il protagonista, accanto ad Otello ha messo Jago; ed il De Virgilii ha detto: invece d'un solo protagonista posso pigliarne due, tre, anche piú, e far sí che il lettore — giacché i suoi drammi non sono rappresentabili — possa unificarli e comporne un protagonista ideale. Cosí di que' drammi, che sono tanti mondi poetici, non ha preso che caratteri superficiali, con cui crede costruire ciò che chiama il nuovo dramma storico.

Prendiamo ad esempio il *Masaniello*. È tutto il fatto storico, dal principio all'ultimo, e siccome ogni episodio diventa azione sviluppata, cosí il dramma è successione di quadri storici; novitá che ora mi si dice riprodotta dal Cossa nel suo *Plauto*. Invece di un'azione drammatica unica, con i suoi antecedenti e conseguenti, sono tanti quadri, ciascuno corrispondente ad un fatto storico. Ed è *azione per masse,* se m' è lecito dir cosí — carattere di Shakspeare esagerato, portato fino all'assurdo; — l'azione che procede per impeto di popolo, il quale sta nel palcoscenico, mentre i pochi che lo reggono rimangono nell'ombra. Invece Shakspeare non presenta il popolo che in certi momenti eccezionali, terribili. Questa ragione e la sterminata lunghezza fan sí che il *Masaniello* non si possa rappresentare. Il protagonista non è unico. C' è innanzi tutto il popolo, mosso da tutti quelli che ne vogliono fare un loro strumento e che sono altrettanti protagonisti. C' è Giulio Genoino, pagato dal vice-re, che fa la spia, arringa il popolo, provoca la ruina di Masaniello, di cui si finge amico. Poi il duca di Maddaloni: con l'aiuto del popolo cerca rovinare il vice-re ed innalzare l'aristocrazia. C' è il vice-re, un Machiavelli spagnuolo, un figlio dell' Inquisizione, che cerca il danno dell'aristocrazia e del popolo per rimanere padrone, ed usa senza scrupolo ogni mezzo, delazione, calunnia, veleno, congiura, assassinio. Masaniello è prima avvelenato da lui, poi ucciso nel convento del Carmine dai satelliti del vice-re. Infine è Masaniello, piú vicino al popolo, sincero, primitivo, audace, con tutte le qualitá che possono rendere popolare un uomo in certi momenti straordinarii, e che nondimeno, avendo

intelligenza poco sviluppata, si fa gabbare dal Genoino e dal Maddaloni, avvelenare dal vice-re, fucilare da congiurati. Il Masaniello storico è qualche cosa di piú profondo di quello immaginato dal De Virgilii. Vero protagonista rimane il popolo, tirato qua e lá da' furbi; a volta a volta entusiasta per Masaniello e suo nemico, grida *crucifige* a colui cui testé ha gridato *evviva*; dopo essersi tanto dimenato, dopo aver tanto gridato, torna schiavo come prima. Il fatto storico pare prodotto dall'opera di coloro che attorniano il popolo, ma in realtá deriva dalle sue stesse qualitá, come la credulitá, la volubilitá, l' ignoranza.

I caratteri sono caricature di quelli di Shakspeare, i quadri storici cosí moltiplicati fanno sí che al lettore è impossibile ordinarli in un quadro ideale. Un pittore che volesse rappresentare Masaniello, sceglierebbe una sola situazione, come fece Salvator Rosa, che ci lasciò l' immortale ritratto del celebre popolano, scegliendo il punto che Masaniello era giá ebbro di potere, o, come dicono, del veleno del vice-re. Quella sola situazione ha virtú di richiamarci alla mente tutt' i fatti da cui procede e quelli successivi con cui è legata. Qualunque sia l'estensione dell'azione drammatica, è necessaria una immagine centrale che rimanga fissa nella mente del lettore o dello spettatore, il quale intorno ad essa aggruppa tutta la tela. Tanti quadri staccati non si possono coordinare ad unitá, e vi si sente lo scucito, si genera la noia.

D'altra parte, nulla impedisce sieno due ed anche tre protagonisti; ma a patto che sieno diversi lati di una sola idea, sí che se ne possa cavare un solo protagonista ideale; nel dramma essendo l'analisi, il lettore deve poter fare la sintesi. Qui nessun legame fra tanti protagonisti, impossibile riunirli tutti in un' immagine sola.

Il dramma epico del De Virgilii è la *Commedia del secolo XIX*. Dante aveva fatto la *Divina Commedia*, Balzac ad una collezione di romanzi aveva dato il titolo di *Comédie humaine*, il De Virgilii fa la *Commedia del secolo*. Credete che sia uno specchio storico del secolo decimonono? Niente di questo.

Le idee metafisiche avevano molta influenza, si leggeva e si studiava Hegel, Cousin, gli altri filosofi, la filosofia della storia era divenuta presso che un Vangelo; in poche pagine si chiudeva la Storia del mondo, le proposizioni piú ardite si davan fuori con la piú grande franchezza. Pasquale De Virgilii si avvicina al suo argomento con tutto un sistema metafisico in capo.

Un tempo la filosofia era poetica, come nei primi tempi della filosofia greca: da quelle visioni piú che ragioni filosofiche uscí il celebre poema di Lucrezio, *De rerum natura*, storia del mondo epicamente rappresentata e didascalicamente spiegata. In Dante è lo stesso concetto filosofico e teologico insieme, non ancora sceso nella vita, e perciò rappresentato nell'altro mondo. Il fondo è didascalico, la forma descrittiva e narrativa; una successione di quadri ne' tre mondi. Che cosa vi raffredda lá dentro ed apre la via ad un nuovo poema? È che le idee diverse non sono rappresentate in lotta fra loro, com' è nella vita; l'autore, da filosofo, le separa sí che una sia prima analizzata e distinta, poi un'altra, poi un'altra. Ma l' inferno, il purgatorio, il paradiso nella vita sono elementi coesistenti, il male è accanto al bene, la penitenza accanto al peccato.

Nel *Faust* è lo stesso concetto, è una storia del mondo, ma calata in terra, gittata in mezzo alle lotte ed alle contraddizioni della vita.

Dante presenta la storia in forma epica, narrativa e descrittiva, Goethe la rende drammatica, è Faust, che, messo fra gli uomini ed enti soprannaturali, percorre tutti i cicli della vita.

Pasquale De Virgilii ha voluto imitare il *Faust*. Se dovessimo guardare il concetto nudo del suo lavoro, non è cosa da attirare il riso, come ho visto accadere talvolta. — Pasquale De Virgilii. — Ah! si è risposto sorridendo, l'autore della *Commedia del secolo*. — Il concetto è serio, e non manca di originalitá. Arnoldo rappresenta l'umanitá, il suo destino lo trova non in qualche cosa di esterno o di divino, ma nella sua coscienza. Accanto c' è tutto un progresso che dal dubbio, dalla bestemmia di Byron, nobilitandosi e purificandosi, giunge fino alla trasformazione dell'oriente, fino alla riconciliazione di quella terra

ove ebbe culla la civiltá, con l'occidente: ed è questa l'ultima aspirazione del libro.

Sono tre parti. Nella prima è l'uomo di Byron, nella seconda l'oriente che si trasforma a contatto della civiltá occidentale, nella terza l'avvenire dell'umanitá, amore, concordia, il regno della pace di Dante, l'utopia di Campanella.

Vico aveva detto che la storia è un corso e ricorso, si ripete. Quando si crede il mondo rinnovato, si svolgono avvenimenti giá altra volta veduti.

Poi venne la teoria del progresso, si disse: no, la storia è una linea retta che va sempre innanzi, una continua corrente verso l' ideale. Dov' è la veritá? — Nella storia è ripetizione e progresso. C' è un centro che si chiama ideale o spirito di un secolo, d'un'epoca, il quale sviluppandosi forma un circolo. Che cosa sono questi circoli di Vico? L'aristocrazia finisce e segue la monarchia, poi è la democrazia, poi si torna da capo, lotte d' interessi, di passioni, di sentimenti che producono que' movimenti alterni per cui la storia pare ripetizione. Vico dice il vero, i circoli tornano; ma si muta il centro, lo spirito, che ha la forza di costituire nuovi circoli, è coscienza piú illuminata, è spirito piú riflessivo e produce il progresso. Perciò la storia è ripetizione e progresso insieme, il passaggio da una in altra epoca è passaggio da uno in altro ideale.

Questo è il concetto giusto ed anche originale del De Virgilii. Dapprima Arnoldo vede nella storia continua ripetizione: un ideale che si annunzia e non viene mai. Poi sono circoli storici che si chiudono con la *Palingenesi*, il regno della pace, della concordia, in cui ogni lotta finisce. Le tre parti sono piene di immensi quadri storici com'egli li concepisce, sono eguali, sembrano ripetizioni dello stesso concetto, e non è vero, perché, ponendo lo stesso, il circolo, il centro, l' ideale cambia.

La *Commedia del secolo* non appaga l'autore. Il dramma si trasforma in lirica, la narrazione prosaica — perché la *Commedia* è in prosa — si trasforma in canti lirici: sono quattro sull'Oriente. L'Oriente, di cui sentiamo la presenza nel Medio evo, quando le *Mille ed una notte* avevano influenza almeno come

i romanzi cavallereschi, sparito dopo il risorgimento, ricomparve verso la metá del secolo scorso. Le *Lettere persiane* di Montesquieu suscitarono grande rumore, le favole e i racconti dell'oriente tornarono in voga e trovarono la prima espressione poetica nel *Divano* di Goethe, poesia orientale, molle, voluttuosa. Seguirono le *Orientali* di Victor Hugo, i *Viaggi* di Lamartine, alcuni racconti di Chateaubriand, che, stato in Oriente, ne riportò viva impressione. Ora vi attendete qualche cosa di simile a queste opere straniere, l'Oriente rivivificato e presentato all' Italia. No, perché l'autore è andato in Oriente portandosi appresso tutto il bagaglio delle sue idee intorno al romanticismo ed alla filosofia della storia, e invece di ritrarre ciò che costituisce il carattere di quella contrada, cerca occasioni di esporre quelle idee. È possibile che un uomo la cui fantasia fosse percossa da tanta novitá di luoghi, di storia, di popolo, cominciasse con astrazioni? L' Egitto pel De Virgilii è il sublime; la Palestina il santo, il religioso, il solenne; la Grecia il bello; l'Asia minore e Costantinopoli il fantastico. Solo questo disegno preconcetto basta ad agghiacciare ogni fantasia; perciò egli innanzi a quella piramide, a quelle rovine, innanzi al sepolcro di Cristo, a pie' di quelle montagne, ciascuna delle quali è una storia, non sente alcuna impressione, e ne piglia occasione di spiegare il sistema filosofico che ha in capo, ora in forma lirica, ora in forma didascalica. Questi quattro canti sono la produzione meno felice del De Virgilii.

Ho esposto, non ho giudicato, se volessi esaminare a parte a parte tutti quegli scritti, chi sa quando finirei. Mi contenterò di determinare la fisonomia generale di quelle poesie ed il difetto essenziale che le condanna all'obblio.

Ricordando le critiche di quel tempo, dico: Dio mio, quanto ci è voluto perché cessassero le questioni inutili che attrassero l'attenzione di parecchie generazioni: si discuteva infatti se questi generi potevano essere detti generi di poesia, ed i classici li condannavano *a priori*, non essendo essi né epopea, né lirica, né dramma, non appartenendo a nessuno de' generi giá conosciuti. Altri sostenevano con Voltaire: *Tous les gendres sont*

bons hors le gendre ennuyeux. Poi erano questioni se la poesia potesse o no rappresentare lo strano, l' immorale, il brutto. Ormai tutto ciò non ha piú senso. Tutto quello ch' è in natura ha diritto di essere nello spirito, tutto ciò che vive ha diritto di interessare. Con questa condizione che, come la natura interessa quando dá vita, cosí lo spirito può interessare quando imita la natura, quando dá vita organica alle sue creazioni.

Pasquale De Virgilii ha la potenza organica — *la fantasia* — di cavare da un' idea un mondo imitato ed organico come cosa naturale? È in lui grande facoltá inventiva, grande abbondanza di concetti, spesso nuovi, un' immaginazione che, se non si può dir di prim'ordine, ha in certi momenti i suoi baleni, la sua genialitá. Manca la fantasia, quale la trovate ne' lavori di Dante, di Goethe, anche di Victor Hugo — quantunque questi non sia sempre eguale — in cui sentite un mondo organico. L' invenzione in poesia è nulla. Che importa che Ariosto abbia preso da altri le sue creature? E nemmeno l' immaginazione è la facoltá piú importante, perché dá celeri abbellimenti che non vengono dall' intimo dell' idea che dovete rappresentare e di cui vi dovete appassionare, se volete cavarne un organismo.

Prendiamo uno di que' canti, l'*Impiccato*. È un uomo che ha provato la corda e poi torna a vivere. Il concetto è originale, l' indifferenza, la curiositá, la volgaritá in coloro che circondano il condannato, la passione nell'animo suo. Messo un uomo in questa situazione eccezionale, anche plebeo, anche idiota, è colpito nelle sue facoltá; si sviluppano tutte le sue forze latenti, è eloquente, usa linguaggio passionato, immaginoso, corrispondente alla situazione straordinaria. In noi sono forze che ignoriamo, e ci fa meraviglia apprendere in certi momenti che le possedevamo; e la fantasia deve sviluppare queste forze latenti in un personaggio poetico. Invece qui è il comune ed il volgare nelle impressioni del condannato. Destato dal custode, diventa convulso; innanzi al confessore cerca le parole e non le trova; le idee gli si avviluppano nella mente, ricorda aver veduto una gran folla, ma non si è avveduto dell'ultimo momento. Tutto questo è volgare.

Le *Ultime ore di un condannato a morte* di Victor Hugo stancano perché la situazione è troppo prolungata, si leggono a pagina a pagina come i sonetti di Petrarca, ma quanti lampi, che immagini! Vi si vede un uomo che ha intorno tutto un popolo, il quale gli fa eco, — perché allora si dibatteva vivacemente la questione della pena di morte —. Primo segno di difetto di fantasia è qui l' ineloquenza in una situazione sí straordinaria e violenta.

Che cosa sono queste prose e poesie? Se mi permettete il paragone, sono una superficie increspata ed agitata; ciascuna di quelle crespe non nasce dalle cavitá della coscienza umana. Se fosse Goethe o Byron, la fantasia di cui vi parlo vi mostrerebbe sotto le crespe l'anima umana da cui erompe. Voi rimanete freddi innanzi alle piú strane situazioni, perché non avete che superficie, non penetrate nello spirito.

Questo difetto artistico, questa mancanza di senso artistico, si riflette in ciò che si usa dir forma, nella dizione, nella lingua. Abborrite la forma classica, sta bene; ma, per evitare il solenne ed il maestoso cadete nel plebeo, nel volgare e producete spesso profonda dissonanza tra l'espressione e la situazione, producete la freddezza nel lettore, che trova concetti e forme cosí nuove e violente espresse in modo tanto comune.

Il maggior rimprovero che si possa fare al De Virgilii è che il lettore rimane passivo innanzi alle sue prose ed alle sue poesie. Accetta talora l'abbondanza de' colori, una certa immaginazione, una certa novitá di concetti che pur produce novitá di forme; ma, perché tutto ciò non si concreta, non si determina nell'espressione, nasce la freddezza.

Da che tutto questo? Pasquale De Virgilii è colto, ha viaggiato molto; ma la natura non gli ha dato fantasia di poeta. Di piú, due fatti hanno impedito anche lo sviluppo della facoltá che possedeva. Cervello passivo, le idee piovutegli da fuori non hanno sentito l'impronta sua; in tutto ciò che fa, sembra pallida copia di altri uomini. E poi aveva intorno a sé un ambiente indifferente. Leggendo Byron o Walter Scott, dite: facevano grandi cose perché v' era un'eco intorno ad essi, reciproca azione

era fra il poeta e il lettore, sí che operavano l'uno sull'altro. Intorno a Goethe ed a Schiller si muove tutto un popolo nuovo; intorno a Victor Hugo è tutta una gioventú dagli spiriti ardenti. In Napoli era una societá con tendenze classiche predominanti, pochi tendevano al nuovo, ma sí leggieri che applaudivano al De Lauzières, al Malpica, e ignoravano Pasquale De Virgilii. Era passivitá assoluta nell'ambiente. Egli abbandonò la musa; ma venti anni della sua esistenza consumati per nobile scopo, quantunque infruttuosamente, lo raccomandano alla nostra attenzione, al nostro rispetto.

[Roma, 16 e 17 febbraio 1873.]

XI

PIETRO PAOLO PARZANESE

UNDECIMA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Abbiamo percorsa l'orbita de' nostri poeti meridionali. Vogliamo ora ricapitolare un poco, per poter poi ripigliare il cammino. Abbiamo visto in Napoli due mondi opposti, distinti e pronunziati, classicismo e romanticismo in lotta, e l'ultimo nato non per iniziativa di poeti o di popolo; ma eco di un altro mondo giá sviluppato e fuori d' Italia e nelle altre regioni d' Italia.

Perciò, come suole avvenire, abbiamo trovato esagerazione, non la realtá e la vita. Il riposo della forma ne' classici nostri diviene immobilitá e quasi periodo accademico; il movimento romantico è spinto fino al delirio, al grottesco, al mostruoso, al concitato. Se poi guardiamo nella lontana Calabria, ci troviamo del pari innanzi non un mondo organico ben formato; ma pieno di reminiscenze, penetrato di scuola lombarda e di Byron che sono due concetti opposti: spesso, contenuto romantico in forma classica, come nell'*Abate Gioachino* del Campagna, ovvero un contenuto satanico in forma ariostesca, come nel *Monastero di Sambucina* del Padula; il Mauro è in mezzo ai due generi. Quello che dá maggiore interesse e maggiore originalitá a quelle poesie è l'alito della patria, le impressioni e le tinte della terra calabrese danno ad esse impronta particolare.

Ero risoluto a fare sulla letteratura meridionale — la quale, considerata dal lato dell'arte non è che un'eco — un paio di lezioni. Ma che volete? Il soggetto m' ha invescato, si tratta di cosa nostra, m' è parso che qualcuno di quei poeti, quantunque nessuno avesse genialitá, non fosse apprezzato quanto meriterebbe: e noi che apparteniamo a quelle province ove essi fiorirono, abbiamo particolare interesse per essi.

Perciò la trattazione si è allargata.

Volevo fermarmi qui. In una passata lezione vi dissi qualche cosa del Parzanese e del Sole. Vi dissi poco, perché non avevo tutti i loro scritti e che so? prima di parlarvi di uno, voglio vedere la sua persona tutta intera innanzi a me. De' bravi amici mi hanno indotto ad addossare a me stesso quel lavoro che volevo addossare a qualche altro, ed oggi vi parlerò del poeta irpino.

Pietro Paolo Parzanese nacque in Ariano nel 1810. Era bambino quando erano giovani Leopardi, Manzoni, Niccolini e gli altri che preparavano que' nuovi mondi di cui egli piú tardi doveva prendere la sua parte. La sua vita fu breve, idillica. Dal seminario uscí considerato come portento d' ingegno, fu prete, predicatore, canonico, non uscí dal suo paesello che poche volte, venendo di tanto in tanto a libare le aure di Napoli, e morí per caso in un albergo di Napoli, nella miseria.

Ogni uomo che ha un certo ingegno, ha dei libri prediletti. Guai a quel giovane che non abbia simpatia per alcune speciali produzioni dello spirito ed anche della natura. I libri prediletti dal Parzanese furono la Bibbia e Virgilio. La Bibbia giá vi dá indizio del contenuto delle poesie, Virgilio vi dá indizio della chiarezza della sua forma. Piú tardi, penetrato nel villaggio un po' di barlume di altra scuola letteraria, in lui — che prima era stato classico, avendo imparato nel seminario, come forse molti di voi, tante regole e tanti precetti — la prima impressione fu come di un *retentissement*, direbbero i francesi, una grand'eco della scuola lombarda, di Manzoni, di Grossi e degli altri e, sopra tutto, della natura di quel contenuto. Il quale doveva produrre forte impressione sullo spirito buono e pio del dabben prete. Piú

tardi gli giunse d'oltremonti l'eco di Lamartine e di Victor Hugo; ma giá egli si era fabbricato un mondo cosí chiuso, cosí ben limitato che la nuova onda lirica venuta di Francia non poté farvi penetrare nuovi elementi.

Per Pasquale De Virgilii, Victor Hugo è il poeta del *Triboulet*, della *Lucrezia Borgia*; pel Parzanese è il poeta nei suoi primi momenti, dei primi tempi della reazione, il poeta della preghiera, degli angioli, della natura spiritualizzata.

È chiaro che non è Victor Hugo che accomoda Parzanese; ma Parzanese che accomoda il suo poeta al suo mondo. Che prese dalle *Armonie* di Lamartine? Non quel vago misticismo; ma le aspirazioni verso il cielo, verso *le bon Dieu*, gl' impeti lirici dell'anima che si stacca dal mondo.

Questa è la storia della coltura di Parzanese, piccola coltura, oltre la quale null'altro è penetrato in lui. Di filosofia non solo è digiuno, ma ripugnante. In quel tempo era in voga una poesia filosofica di cui trovammo esempi nel Campagna, nel Baldacchini, anche nella Guacci; Parzanese rifiutò quella roba come sospetta; rinunciò alla metafisica ed anche alle allegorie, mezzo col quale Goethe, Lamartine, Victor Hugo rappresentavano quel contenuto scientifico.

Vediamo dunque un uomo che ha giá il suo mondo e vi si trincera, pigliando di fuori ciò che può accomodare a quel piccolo cerchio, lasciando tutto il resto. I suoi primi lavori furono traduzioni. E che tradusse? L'Apocalisse, il Cantico de' Cantici, che, col Giobbe, sono le parti piú poetiche della Bibbia. Piú tardi, la *Preghiera* di Victor Hugo, e poi in una *Armonia* raccoglie tutti i concetti e le idee di una poesia del Lamartine. La traduzione è il primo esercizio con cui uno scrittore lavora alla sua forma, fu anche il primo esercizio di Leopardi. Quando il Parzanese giunge alle poesie originali, il suo mondo non vien fuori a spizzico, a bocconi, ma tutto intero nella prima, perché è sí piccolo, cosí chiuso in sé, come v' ho mostrato. Perciò si può dire che in ciascuna delle sue poesie è tutto il suo mondo, basta leggerne una per conoscere il contenuto che vuole rappresentare.

Qual' è il genere di queste poesie? qual' è la materia? Ci avete *armonie*, canti, sonetti. E che cosa sono? Che cosa vive in que' canti e in quelle armonie? Posso dirlo subito, in una parola: il mondo di Parzanese è il suo villaggio o, per dir meglio, il villaggio, e potrei fin da ora definirlo il poeta del villaggio.

Ne' poeti calabresi non solo non trovate la grande cittá come Napoli, ma nemmeno il villaggio. Vi si vede un popolo quasi ancora allo stato nomade ed eslege, dotato di forza selvaggia nella quale penetra lentamente uno spirito cristiano; la Sila, il convento della foresta, gli antri de' banditi. — Nel Sannio, nella Lucania, negli Abruzzi non c' è la grande cittá, c' è la vita provinciale, il villaggio con situazioni semplici come si possono trovare in un villaggio; e, se posso dir cosí, de' vasti orizzonti della societá non vi sono appena che le ultime e scarne linee. Che rimane del clero nel villaggio? Il curato. Che cosa c' è della nobiltá? La memoria del barone de' tempi feudali, intrecciata nelle origini di quello e che dá argomento a leggende e tradizioni. Che c' è della borghesia? I piú umili ufficii, come il notaio, il farmacista. De' mestieri, vi sono i piú comuni e rozzi, il muratore, il fabbro ferraio, il legnaiuolo e via di seguito. Piú giú è la plebe, il pastore, il pescatore, il contadino, la contadina. Non c' è situazione di questo genere che non abbia ispirato una poesia al Parzanese.

In quel villaggio si nasce e si muore, gli uomini ne escono appena, — lo stesso Parzanese vi visse quasi sempre. Pure c' entra il barlume d'un mondo piú vasto. Il cantastorie, il cieco col suo mandolino che narra leggende e racconti di altra etá, il vecchio soldato invalido che ha fatto la campagna di Russia e narra storie abbellite dalla fantasia, date come miracolose, la zingara errante che dice la buona ventura; sono tanti esseri che aggiungono un po' di poesia alla vita del villaggio, facendovi penetrare lampi d'un mondo ignorato e piú vasto. Ed esso ha la sua fisonomia dirimpetto al poeta; la sua poesia non è costituita da quelle professioni e da que' mestieri. Se percorrete le vie sudicie e quasi solitarie di un villaggio — ed io ne ho viva memoria, perché nelle ultime vacanze rividi dopo ventisette

anni il mio paesello — quali figure vi trovate innanzi costantemente? Il povero in tutte le sue forme, che chiede la limosina, o che sia un'orfana, o un cieco, o una povera pazza, cui il dolore ha guasto il cervello, ludibrio de' ragazzi, o la giovinetta che fila e tesse per vivere, o il contadino curvo sulla marra che si guadagna a stento il vitto coi suoi sudori. Fisonomia dominante è miseria e dolore.

Percorrete tutte le poesie del Parzanese e vi troverete costantemente il povero sotto queste diverse forme, ed accanto a lui dolore, miseria, lavoro. Pure, que' del villaggio non si accorgono di essere infelici perché non hanno coscienza di diritti, credono le cose sieno state e debbano essere sempre cosí, sulla loro fronte è scritto quel motto di Berchet: che giova? siam nati a servire. Perciò han fede in una, direi, predestinazione, hanno la rassegnazione di accettare il lavoro e il dolore, nel loro spirito poco sviluppato non penetrano altri sentimenti, idee di cose migliori. Com' è il mondo per essi, è stato pe' loro padri, sará pe' loro figliuoli.

Fin qui troviamo il materiale della poesia, non ancora la poesia. Ma se guardate in fondo nella coscienza del povero, dell'operaio, del contadino, vedete che essa s' illumina e s' innalza mercé una specie di filosofia che chiamerò popolare, filosofia di secoli che si potrebbe tradurre in questo concetto: — Infine, che cosa è questo villaggio? Che è questa vita che meniamo? È vita di transizione, la vera vita è nel cielo, la nostra vera patria è il paradiso; e se noi siamo esuli, quando moriamo la morte è un dormire, ci svegliamo in un mondo migliore —. Tutta una piccola storia è legata a questo concetto, ed è che nel cielo vi sono delle anime destinate a venire un giorno in terra per purificarsi nel dolore, e quando lo hanno sopportato e l' hanno offerto a Dio, fatta la purificazione, Dio le richiama. Questo concetto abbellisce l'altro della predestinazione e lo innalza fino ad essere religione.

Basta questo perché il villaggio sia poetico? No. Vi ho spiegato piú volte che un concetto, per sé solo non è poetico, come il contenuto bruto, il materiale non è poesia. Ebbene, che cosa

è alla cima di quel mondo di cui è base il villaggio? V' è il buon Dio, Gesú bambino, la Madonna, gli angioli, i santi, serafini e cherubini: un'altra regione da cui quei del villaggio si credono scesi, la quale credono sia loro patria, loro consolazione futura, e vi aspirano.

Quale legame unisce quella base e quella cima? Perché sarebbe insipido rappresentare la miseria del popolo e poi ficcarci Dio, Gesú, la Madonna. Tutto questo non basta pensarlo, bisogna sia sentito, e come ben dice Schiller, se penso Dio il mio pensiero appartiene a tutti, se sento Dio, il mio sentire appartiene a me. Il sentimento costituisce la personalitá umana, toglie via distanza di tempi e di spazi, unisce que' due mondi, li fonde insieme. Bisogna guardare dunque se c' è un *medium*, un legame tra il villaggio, vita transitoria e di esilio, ed il cielo, vita eterna e di pace.

Questo mezzo è la natura spiritualizzata. Nella natura sono certi elementi, i quali pare scoprano a' sensi qualche cosa di incorporeo, che ci tira su dalla grave materia in cui siamo e ci trasporta coll' immaginazione nell' infinito.

Questi elementi son ciò che si chiama l'espressione della natura, per l' impressione che essa fa sullo spirito di colui che la guarda con amore. I colori, la luce, il profumo, il riso, la voce, il suono musicale, i tanti mormorii che si chiamano le mille voci della natura, l'ombra, il fantasma che il popolo crede vedere; — sono que' tali elementi spirituali che muovono l' immaginazione, riscaldano il sentimento e rapiscono l'anima in regioni piú elevate.

Spesso, quando fumo, rimango pensoso a vedere come quel fumo si stacca dal sigaro. Pare un fenomeno ordinario, si vede ad ogni momento; ma guardate un po' quel colore che piglia il fumo rapito ne' raggi luminosi, quelle molecole che vedete ma che sfuggono al vostro tatto, eppure hanno le loro leggi, la loro attrazione le tiene unite. Lo stesso è del riso, del colore, della voce, della nota musicale.

Se guardate tutti questi elementi naturali nel Parzanese, vi trovate l' influenza dell' immaginazione potente di Victor Hugo

e di Lamartine: perché la parte geniale de' due grandi lirici francesi è nelle nuove forme ed ardite con cui la natura è da essi rappresentata, quasi in istato di decomposizione e di fermentazione. Pel Parzanese la natura è un veicolo alla divinitá. Petrarca, al tempo della galanteria provenzale, diceva la donna via al Creatore; Parzanese non può parlare della donna, la sua veste, il suo spirito pio e casto glielo impediscono; per lui via alla divinitá è la natura spiritualizzata, presa di essa quella parte direi ondeggiante che opera sull' immaginazione.

E qual' è il centro di questa natura che conduce a Dio, innanzi al popolo? È il cielo stellato. Il popolo non sa di astronomia: che sono le stelle per lui? Mondi piú belli di questo, dove l'anima addormentatasi in terra, va, e di stella in stella giunge in paradiso. E le stelle sono pel popolo ghirlande di fiori; quando l'anima andrá in cielo, le si aggrapperanno intorno e le faranno ghirlanda. Sono i cocchi degli angioli i quali vengono giú di stella in stella e tra nubi decorate, perché anche le nubi rappresentano questo elevarsi dell'anima al cielo.

La differenza tra questo modo di concepire la natura e il modo come la concepiscono Lamartine e Victor Hugo vi dimostra che Parzanese non riceve delle impressioni esterne se non quelle che può acconciare al suo mondo. Per i due lirici francesi la natura non è via a qualche cosa fuori di lei, è divina in sé stessa. Quel fiore, quel colore, quel raggio di luce, quella voce non è che sotto diverse forme l'espressione dell'*uno*, di una sola idea. C' è un non so che di mistico e di panteistico, perciò c'è il vero sentimento della natura, perché non è preso, per esempio, un fiore come *medium* per giungere dal villaggio al cielo; i due poeti lo amano, sentono l' impressione della sua bellezza, del suo profumo. La natura innanzi ad essi si fa valere per sé.

Parzanese, perché non vede altro valore nella natura che quello di mezzo tra l' immaginazione popolare e la patria divina, ne ha sí poco sentimento che non si contenta del fiore come è in natura, quantunque cosí bello, ne cerca altri piú belli, e non trovandoli in terra, e perché la immaginazione non può crearli, va al fraseggio. Immagina nelle stelle fiori piú belli

di quei della terra; ma quando vuol rappresentarne la bellezza, tutto si risolve in positivo, comparativo e superlativo: i belli sono i fiori della terra, gli altri piú belli e bellissimi; — ciò che non vi presenta nulla di preciso, e mostra gli sforzi infruttuosi del poeta per cercare una natura piú elevata della reale.

Ora, veduto il modo come il Parzanese rappresenta la natura, che cosa è a base del suo mondo, che cosa nel mezzo e alla cima di esso, possiamo giudicare la sua forma poetica. E notate, non dico le *forme*, perché come il contenuto è uno, la forma deve essere una.

La forma del Parzanese non può rappresentare l' immobilitá classica, perché comunque puerile sia l' immaginazione e l' intelligenza del popolo, c' è pure quel movimento per cui dal villaggio, per mezzo della natura, si va al cielo. Quel profondo riposo classico non si trova nel Parzanese, e neppure il movimento impetuoso e concitato che rappresenta il lavoro, la miseria, il dolore in ciò ch' è piú strano; perché l' immagine d'una bella patria futura spira dolcezza e consolazione lí in mezzo.

Non c' è neppure quel movimento panteistico e mistico che abbiam notato nei lirici francesi, perché, quando si rappresenta la natura come dotata di un moto frammentario, se cosí posso dire, priva della sua esistenza personale, ridotta a calore, profumo, raggio, si ha la dissoluzione delle forme, queste perdono il valore proprio che hanno nella natura, e ciascuna da un oggetto si può applicare ad un altro, nascendo cosí la poesia a rapporti ed antitesi che notate specialmente in Victor Hugo. Ora questo moto che ci strappa dal concreto e dal determinato, trasportandoci sulle sponde del vago, dell' indefinito, di una natura ancora in fermentazione, tutto questo misticismo romantico francese e tedesco, è assente dalla forma del Parzanese. In lui la natura si presenta con situazioni semplici e non sviluppate, le quali sono come l'andare e venire di un'onda marina: ora l'onda dal cielo scende al villaggio, ora dal villaggio sale al cielo.

Sono situazioni semplici e non sviluppate che producono un moto tranquillo, senza contrasti, accettato da tutti: non c' è

l'aspirazione dell'anima che è l' indefinito di Victor Hugo e di Lamartine; ma la fede viva, la persuasione che quel villaggio è un esilio, e la vera patria è il cielo. Nessuna situazione nel Parzanese che si possa chiamare drammatica, nessuna che presenti contrasto ed antitesi. Egli ci pone innanzi non la vita nella sua formazione, ma la vita ne' risultati di questa, nell'ultima situazione che nasce dalle lotte e da' contrasti della formazione stessa. La quale dal Parzanese è tenuta nell'ombra, appena accennata per far capire la situazione che n' è nata. Perciò tutte le sue poesie sono liriche e musicali. Le poesie popolari, anche quelle in dialetto, vi danno, per esempio, l'amante abbandonata, l'amante tradito e simili, brevi situazioni con qualche cenno appena degli antecedenti, perché il popolo si ferma a ciò che è essenziale nella situazione ultima e ne fa il motivo, il ritornello. E poi, nel Parzanese c' è sempre tranquillitá, perché, anche trattandosi di dolore e di strazio, non manca il *Deus ex machina*, la patria celeste, la Madonna, Dio, che danno consolazione.

Permettetemi qualche esempio, per uscire dal generale. Immaginate di trovarvi a Sorrento e vedere accostarsi lentamente una vela: è una barca in cui è una giovanetta biancovestita sí che pare un fantasma.

Appressandosi a poco a poco, ella canta una preghiera in cui si fa cenno della morte d'un pescatore che ella amava: giunta al lido si addormenta: in quella lingua, addormentarsi vale morire. È appena accennato il fatto che la fanciulla muore perché è morto l'amante; ma notate che il poeta non dice *muore*: la fanciulla, per lui, si addormenta e va a svegliarsi in Paradiso. È una di quelle forme cavate dal suo mondo che danno tinta uniforme a tutte le poesie.

Prendiamo un'altra situazione, la piú bella, forse, delle sue poesie. È una fanciulla che sta estatica a guardare la stella mattutina. Che è nel suo cuore? Che pensa? Nessuno lo sa; ed in questo non sapere è appunto la vera poesia del Parzanese, perché quando finisce e determina tutto, cessa la poesia; e rappresentare la natura come qualche cosa che solleva l'anima

di lá dalla terra, è anche mezzo di poesia. Quella fanciulla era una silfide del villaggio, gaia, lieta, leggera, innanzi alla bella natura rimaneva estatica, contemplava la fontana, la nebbia, il lago argenteo. Ebbene, ella cosí spensierata in apparenza, eccola lí a guardar fiso la stella mattutina. Che è quella stella? È il *medium*, uno di que' mezzi che servono per avvicinare il villaggio al cielo. Il poeta domanda: fanciulla, che vedi? Ella non risponde, ed il poeta cerca una risposta alla sua stessa domanda. — Vedi forse un angiolo? Oppure quella bella immagine la quale quando nascesti e piangevi, ti rendeva il volto sorridente? O quel non so che apparso talora ne' tuoi sogni simile a fanciullo con ali dorate? O è quella la stella che, quando sarai purificata dal dolore ed andrai in cielo, sará tua dimora e ti fará piú bella? — Tutte queste domande sono molto poetiche, vi tirano in regioni indefinite. — E finisce: no, la fanciulla guarda lí perché desidera salir presto in quella stella.

Sicché, che cosa è l'estasi della fanciulla? Una preghiera a Dio perché la richiamasse in cielo; ed il poeta prega Dio di accogliere i voti della fanciulla. Tutto questo è ben concepito, rappresentato con molta freschezza ed anche con qualche movimento geniale.

Avete cosí veduto situazioni non sviluppate; ma, ho soggiunto, situazioni semplici. E queste si hanno, o quando non si è ancora penetrati nella vita, o quando la vita si è resa abituale. Situazioni estranee alla vita, come quelle del fanciullo e della fanciulla, — protagonisti nelle poesie del Parzanese, — immagini piú precise e piú efficaci del cielo; oppure situazioni che spuntano nello stato normale, abituale della vita, in guisa che non fanno sorgere nell'animo del popolo o di chi si trova in quelle situazioni, niente che somigli a ripugnanza, a lotta, a trasformazione delle solite impressioni.

Tutte le poesie del Parzanese sono di questo genere, ce n' è almeno quaranta intorno al fanciullo ed alla fanciulla, fondate tutte sullo stesso motivo. Leggete la *Ninna nanna*, ricordate quella che vi lessi altra volta: ci trovate l' immediato contatto tra l'anima e Dio, essendo quell'anima di fresco venuta in terra,

e pensa subito al cielo. C' è la morte di una fanciulla, che si parte dalla terra con la coscienza vuota, senz'altra immagine che quella della madre. Salita al cielo di stella in stella, le vanno incontro tutte le anime destinate a venire in terra e le domandano: che è la vita? Ed ella sorride, quasi per dire: la vita per me è stata un sorriso.

Da tutto questo nasce una forma che possiamo chiamare non biblica, ma virgiliana. E piú che di Virgilio ha in sé l' impronta del cielo italiano, cielo puro, senza nuvole, sempre sorridente. È una forma penetrata di luce, di una chiarezza e plasticitá tale che presenta concreto ogni oggetto e allontana tutto ciò che è vago e indefinito. Di piú, vi traluce una tendenza a forma migliore, raggiunta qua e lá, in qualche brano; ma in generale, rimasta allo stato di tendenza. Lí è il difetto del Parzanese.

La chiarezza, la trasparenza delle forme diviene insipida quando non è accompagnata da una certa grazia e delicatezza, che è, permettetemi la frase ardita, come il profumo della chiarezza.

La chiarezza senza grazia e delicatezza è simile a fiore senza olezzo, è ottusa, opaca, — chiarezza grave e pesante, come quella di Metastasio. È necessario si schiuda come rosa che mandi profumo. Parzanese, negli ultimi tempi specialmente, quando conosceva meglio il greco, tende alla grazia ed alla delicatezza; ma, mi duole dirlo, non c' è una sola delle sue poesie che si possa chiamare per questo lato interamente perfetta come quelle di Leopardi. Quasi quasi, sotto vi si sente un poeta che improvvisa al suono del suo mandolino; sembrano versi fatti lí per lí, mancato il tempo e la serietá di alzarsi a quella forma che si può dire monumentale perché dura come monumento. Ci trovate sempre qualche cosa di ottuso e superficiale che, certo, rappresenta il popolo: un popolo dotato di grazia e delicatezza sarebbe greco, molto poetico. Ma gli manca, anche con la sua bontá e sinceritá quel che di divino trovate nella Margherita di Goethe.

Tra un centinaio di situazioni, non un nome proprio. Sono situazioni astratte: la filatrice, la tessitrice, il fabbro, la fan-

ciulla, il fanciullo, la campagna. Trovate sí una Maria, un Berto e Rubina, ma con sí lievi tratti che non lasciano nessuna rimembranza. Il perché è chiaro La personalitá non si sviluppa se non mercé un certo grado di coltura intellettuale. In un villaggio la temperatura è eguale, eguale il livello, quel ch' è Berto è anche Francesco, quel ch' è Maria è anche Rubina. Sí che ci troviamo innanzi un mondo ben circoscritto e determinato che si riproduce perpetuamente in quelle poesie; ma da una parte non ha grazia e delicatezza, dall'altra non ha personalitá, rimanendo un po' vago ed astratto.

Veniamo a qualche esempio. La *filatrice* è una delle piú belle poesie. È una giovane orfana, senza pane e senza tetto che fila e fila per guadagnarsi stentatamente il vitto. Tutto è semplice in questa situazione, niente v' è sviluppato; vi si vede in tutta la sua pienezza il mondo di Parzanese, quale egli stesso l'ha riassunto in due parole: prego e canto. La preghiera è consolazione, il canto è consolazione; la forza di poter cantare in mezzo alla miseria, d' inginocchiarsi a pie' di un tabernacolo e far Dio consapevole dei propri mali, lenisce il dolore. Cosí in quel quadro di miseria penetra un raggio di felicitá e di gioia.

La fanciulla sta filando e pensa di poter col suo lavoro raccogliere un gruzzoletto e diventare sposa:

Dote non ho né panni
E pur vo' farmi sposa,
Passati son tre anni
Che la mia man non posa.
Ma il tempo via sen va,
E il caro dí verrá
Che tanto il cor sospira.
Filatoio, gira, gira.
La vecchia madre in letto
Mi s' infermò due mesi,
E tutto il gruzzoletto
Di soldi per lei spesi.
Che fa? doppio lavor
Mandato mi ha il Signor;
Ai buoni figli ei mira!
Filatoio, gira, gira.

Quando al mio Berto io penso
Dal cor la noia mi esce,
E il filo ognor piú denso
Intorno al fuso cresce.
Berto è un modesto fior,
Dal labbro spira amor,
Amor dagli occhi spira!
Filatoio, gira, gira.
Un giorno un bel damino
Mi offerse stoffe ed oro...
« Va in lá, giovanettino;
Mi basta a me il lavoro. »
Filo, se il sole uscí,
Filo al cader del dí;
Come Dio vuol, si tira.
Filatoio, gira, gira.

L'ultima parte specialmente è fatta con molta grazia e semplicitá.

Vi ho indicato le poesie che meritano maggiore attenzione, vi raccomando anche le *Memorie della fanciullezza*. Ora mi contenterò di conchiudere con una breve osservazione.

Parzanese certo vi offre un mondo suo, concorde, determinato, logico nel contenuto, nelle idee, nella forma. E quale valore daremo a questo mondo? Perché esso rimane nelle basse regioni della scuola, né ha potuto alzarsi a vera importanza? Se guardiamo i lirici francesi, ed il Manzoni, ch' è piú vicino a quel mondo — contenuto dei *Promessi Sposi* essendo appunto il villaggio, — vi troviamo il popolo con la sua credulitá ed ingenuitá. Ma coloro che lo rappresentano non sono uomini del villaggio, estranei alla societá moderna: con un' immaginazione felice cercano riprodurre quegli umili strati sociali. Leggendo, vi accorgete che scrive un uomo colto, il quale piglia di lá i suoi colori, ma ha la mente rivolta alla classe colta, e cerca far penetrare laggiú un soffio dello spirito moderno conciliato con quelle credenze e con quei sentimenti. In ciò è proprio l'originalitá di Manzoni, ciò lo rende sempre moderno. Béranger,

Victor Hugo, Lamartine prendono il colorito da quegli strati sociali, ma non è il poeta che cerca rendersi lui plebe, invece soffia lí entro uno spirito certamente trasformatore.

Parzanese ci dá un mondo chiuso con doppia muraglia cinese, determinato in quelle forme primitive e segregato interamente dal resto. Se tutto ciò fosse artificiale, direi: mettiamo da parte il Parzanese. Eppure, c' è una cosa che rende interessante questo libro, ed è che l'autore è sincero nella sua rappresentazione. Nato nel villaggio, vivuto lí, con Virgilio e la Bibbia, pensa e concepisce con un grado di coltura maggiore di quello di coloro che chiama suoi figliuoli nella sua poesia *Il curato*. Non si può dire fondatore di un mondo poetico cavato dalle viscere stesse d'una societá viva, come Manzoni. Egli trova il suo mondo, e, dotato di pietá e d' immaginazione, gli dá nuovi colori. Non lo chiameremo il poeta dei fiori e degli angioli, come lo chiamavano i suoi adulatori. Per esser tale, quantunque ad ogni pagina trovassimo angioli e fiori, ci vuole estasi, entusiasmo, che non si trovano in lui. Nemmeno lo diremo poeta popolare com'è, per certi rispetti, qualcuno della scuola lombarda. Il poeta popolare non rimane passivo innanzi al popolo, innanzi a tanta ignoranza e miseria si commuove, cerca farvi penetrare raggi di un mondo superiore. Pietro Paolo Parzanese per noi è — come ho detto sin dal principio — il buono e pio poeta del villaggio.

[Roma, 23, 24 e 25 febbraio 1873.]

XII

NICCOLA SOLE

Duodecima lezione del prof. Francesco De Sanctis.

L'ultimo nato de' poeti meridionali de' quali ci occupiamo, fu Niccola Sole, il poeta lucano. Nacque nel 1821, anno sí memorabile nella nostra storia politica e tirò innanzi fino al cinquantanove; vide appena l'alba del sessanta. Si rivelò poeta a ventitre anni col *Carmelo*. Fu una novitá questa poesia? Era annunzio di una novella parola per la Basilicata? No, Niccola Sole era giá noto.

Dopo la solita esistenza del seminario, venuto in Napoli, rimase un anno nel Collegio medico. Poi, infastidito di quegli spettacoli anatomici, cangiò obbiettivo, e ad un tratto si volse agli studi forensi. In poco tempo fe' i suoi bravi esami, ebbe la sua brava laurea e non volendo iniziare in Napoli una carriera preveduta lunga, andò a Potenza e fe' l'avvocato penale. Come avvocato era giá noto quando pubblicò il *Carmelo*, né vi fará meraviglia se ricordate che gli studii erano allora piú rapidi, gli esami piú facili, e si andava agli esami anche senza aver compiuto tutti gli studii.

Ma era anche reputato il piú felice verseggiatore di quel tempo. Quando studiava medicina— ed era direttore spirituale, o prefetto del collegio don Angelo Antonio Scotti che lasciò fama sí triste di sé, — Niccola Sole improvvisava. A Senise, suo paese nativo, improvvisava; a Potenza improvvisava. Giunse colá una volta Regaldi, il famoso improvvisatore, ed il Sole gli

contese il premio: il *Carmelo* non era un primo lavoro; ma l'epilogo di quel periodo della sua vita d'improvvisatore, una poesia seria come termine delle forme volgari del verseggiare improvviso, un'aspirazione a qualche cosa di piú elevato.

Quali argomenti trattava Niccola Sole? Simili alle rime obbligate, argomenti che dava il pubblico, ne' quali egli, il capo pieno di Dante, di Petrarca, della Bibbia, gettava il suo arsenale ricchissimo di forme poetiche.

Sopravvenne il quarantasette ed il quarantotto, nuovi astri luminosi scintillarono, Pio IX, Gioberti, Lamartine. Quegli avvenimenti colpirono tutti, in breve tutto fu libertá e lega italiana, non parlandosi ancora di unitá nazionale; e si nota la ripercussione di quegli avvenimenti nell' immaginazione del Sole. Di poeta vagante d'uno in altro tema, eccolo divenuto poeta patriottico, eco popolare di tutti que' fatti che, narrati in Basilicata, percotevano le menti del popolo. Egli fu come il segretario del piccolo cerchio sociale in cui si trovava.

Che cosa sono quelle poesie patriottiche? Inni, carmi, romanze, canzoni; rapido riflesso di tutto ciò che allora accadeva: inni di guerra, versi alle donne lucane, a' siciliani ribellati, sui tanti piccoli episodii della rivoluzione, la Bolognese, il Gondoliere veneziano; e poi nel fondo gravi canzoni a mo' di Petrarca, al Lamartine, al Gioberti, all' Italia.

Tempi brevi e fugaci. Vennero tempi tristi. Che fu allora di Niccola Sole? Patria e libertá non furono piú parole in moda, presto sparirono dalle sue poesie; tornò ad essere poeta di occasione, vagante di tema in tema entro il cerchio della vita ordinaria. Lamartine venne a Napoli per curarvi la sua salute, ed egli dette il benvenuto a Lamartine; morí Giulio Genoino, ed egli fe' un canto funebre pel Genoino; Giuseppe Verdi tornò in Lombardia ed egli accompagnò la partenza con gentile commiato; Federico Castriota, grande avvocato di quel tempo, andato in Potenza, vi pronunziò una celebre arringa, ed il Sole pubblicò una poesia sull'eloquenza.

L'occasione non è scintilla che animi il poeta, la poesia nata con lei, muore con lei. Il Sole vagò alla ventura, finché al tra-

monto della sua vita, un anno prima di morire, percossa la sua immaginazione dalle grandi scoperte scientifiche, e sopra tutto da quella del telegrafo elettrico, visto compiersi fatti prima creduti impossibili, come l'unione dell' Europa coll'America per mezzo del filo sottomarino, sciolse il canto del cigno e compose l'ultima sua poesia, *Il filo elettrico*. Un anno dopo tornò a Senise e vi morí di una malattia, di cui giá aveva sentito le punture qualche tempo prima.

Questa è l'esposizione abbastanza succinta di ciò ch' è contenuto ne' due volumi di poesie di Niccola Sole. Ho dimenticato una poesia ultima, quasi lenzuolo funebre gittato sul quarantotto, la canzone in morte di Alessandro Poerio, rimasa presso che celata a tutti, e che si può chiamare l'ultima voce del poeta patriota.

In tutte queste poesie c' è un contenuto? C' è una forma? C' è un progresso?

Non c' è poesia senza contenuto, ma parlo di quello che s' impossessa dell'anima del poeta, rimane fissato nella sua immaginazione, nol lascia piú, diviene il suo mondo poetico. Vi mostrai che il buon Parzanese l'aveva, quantunque piccolo; ma non l'ha il Sole, e basta l'esposizione che ho fatta delle sue poesie per mostrarvi come egli non ha trovato niente che l'abbia fermato nella sua corsa vagabonda di occasione in occasione e sia riuscito a dirgli: sono signore di te.

E non ci è una forma, quell' impronta che dá alle sue produzioni l'anima investita da un contenuto il quale opera in lei seriamente, quella che viene da un modo particolare di sentire, di pensare, d' immaginare, nella quale si rivela l'originalitá. Troviamo forme varie, ondeggianti secondo le impressioni e le reminiscenze, non una di cui si possa dire: ecco la forma propria del suo ingegno.

Ho domandato anche se c' è un progresso. Parlando di contenuto e di forma, non intendo dire di cose cristallizzate; nell'uomo come nella storia c' è demolizione e ricostruzione d' idee e di forme, l'uomo invecchia e ringiovanisce, perde e ritrova la sua freschezza. Un poeta è fossilizzato quando rimane nel suo

primo contenuto, nella sua prima forma: è creatore e poi imitatore, ripetitore di sé stesso. Or se guardiamo qui alla parte tecnica, il progresso è innegabile. Nelle prime poesie che tengono molto dell' improvvisato c' è del negletto, del volgare, vi si vede un gusto non ancora formato. Andando innanzi la forma diventa piú spigliata, piú corretta, piú semplice, piú prossima all'eleganza latina, tipo a cui cercava avvicinarsi di piú.

Paragonate il canto *Al mar Jonio* come gli uscí la prima volta con lo stesso canto corretto dopo parecchi anni. Prima c' è maggiore vivacitá con grandi scorrezioni, dopo il lavoro della lima molte licenze sono abbandonate, e se è scemata la vivacitá ha guadagnato la correzione e la castigatezza. L'ultima sua novella, il *Selim*, in cui cercò imitare Byron, contiene ottave perfette per verso e per metro.

Ma questo progresso della parte tecnica è un gioco esteriore, è il vestito, dietro di questo dev'essere la persona. C' è progresso della persona, vale a dire svolgimento intellettuale, morale, poetico, per cui giunga ad afferrare qualche cosa di serio e lí profondere tanta ricchezza di colori e di forme datagli dalla natura? Manca questo progresso dell'anima o, per dirla con parole piú proprie in estetica, della coscienza e della serietá poetica. Non si tratta di colori e d' immagini, cosa esteriore; è il pensare, il sentire, l' immaginare, il volere, l'operare, tutta l'anima raccolta ivi ed armonizzata. È vero, in questa coscienza è sempre un protagonista, per dir cosí, che domina; ora è il sentimento, ora il pensiero, ora l' immaginazione, ora il foco dell'azione, ora la virilitá del volere. Ma intorno al protagonista è necessario sia tutto il resto, perché egli solo non è il quadro, il quadro è tutto il resto, quello che si chiama uomo, e deve riflettersi nel protagonista.

Ebbene, che era nella coscienza di Niccola Sole?

Grande immaginazione, un arsenale inesauribile di frasi e colori, presi da' classici latini e greci, ed anche dalle recenti poesie di Leopardi e di Lamartine che avevano fatto impressione. Pure quelle forme svariate non giungono mai ad aggrupparsi intorno ad un centro, ed il Sole passa da una in altra

senza fermarsi. Egli era poeta com'era amante. In tanti versi non è una sola espressione di quello ch' è tanta materia di poesia, non desiderio, non possesso, non godimento. E quando parla a Psiche, — sotto cui si cela il nome d'una donna — non teme dirle che la sua anima è piena di larve vaganti e tutte le donne con egual diritto vi si contendono l' impero. Con la stessa facilitá piglia Rosa e lascia Rosalia, piglia una forma e ne lascia un'altra.

Questa vita vagabonda dello spirito è degli uomini che non hanno vocazione, — e ce ne sono molti, — che non riescono ad avere uno scopo determinato, co' mezzi adatti a raggiungerlo. Move l'anima ciò che parte dall'anima, ciò che esce dall' immaginazione non può che vellicare per poco l' immaginazione. Anche di poeti mediocri si dice: qua e lá sono lampi di poesia; e questi lampi non mancano al Parzanese, perché quel suo villaggio e quel suo Dio era lui stesso col suo pensare e col suo sentire. Ma quando vi trovate innanzi solo forme e colori, avete un gioco d' immaginazione e nulla piú. Sotto le forme splendide e ricche di queste poesie non è niente di serio che lasci impressione nell'anima del lettore.

Se ciò fosse solo nel primo periodo, non sarebbe male. E dirò, che tutt' i poeti hanno un primo periodo di vita in cui sono senza contenuto e senza forma propria, simili a fanciulle che non concepiscono ancora l'amore e rimangono nel *rêve*: dominano allora le reminiscenze della scuola, il poeta si cerca e non si trova. Se Niccola Sole fosse stato tale nel suo primo periodo, quando improvvisava, nessuna maraviglia. Ma dopo, il carattere della poesia, innestato nel carattere del poeta, si determina; gli avvenimenti lo spingono e gli dicono: Sii poeta patriottico, abbi un contenuto ed una forma.

Ho letto tutte queste poesie patriottiche. Quando gravi commozioni traggono il popolo dalla vita normale e lo sollevano ad una vita sovreccitata, nervosa, poche parole, pochi pensieri valgono a produrre grande impressione. Un popolano, Masaniello, che si gitta in mezzo alla folla e grida: fuori le gabelle!, è piú eloquente di Cicerone e di Demostene.

Ci era un complesso di parole e di pensieri, luogo comune di quella rivoluzione: l' Italia, la lega italiana, la libertá, la guardia nazionale, i tre colori, lo sbirro tedesco, il croato e il *Rataplá*, e il *Chi va lá*, e via via. Che sono quelle poesie, cantate allora e ricantate, oggi dimenticate? E che sono queste poesie patriottiche del Sole? Ricca immaginazione che si avvolge intorno a quei luoghi comuni. Dovettero fare grande impressione a quel tempo; bastava la parola nuda per sollevare le masse: produssero effetto salutare nella sua provincia. Ma nessun'eco lontana n' è rimasa, né a lui è stato dato nome di poeta del quarantotto. Poeta del ventuno fu il Rossetti, il poeta del quarantotto c' è stato, ma non sorse in mezzo agli avvenimenti, perché quando l'azione scoppia, la poesia accompagna come musica, non crea. Il poeta del quarantotto nacque prima di quegli avvenimenti, ed il contenuto di essi fu da lui elaborato nel dolore e nel silenzio della meditazione: parlo di Berchet. — Tutto quello che nel quarantotto fu azione, sentite fremere in lui come contenuto poetico, ciò che fu storico dopo, si sente in lui come mondo poetico. E questo pare abbia sorpreso il poeta della Basilicata. I suoi studii, la sua educazione, il suo carattere non avean nulla che lo rendesse malinconico, triste, sitibondo di quel nuovo mondo poetico che doveva venire. Perciò non poteva essere creatore di poesia patriottica: sentiva la patria come quelli della sua provincia, rappresentava luoghi comuni con splendore di forme. Quelle poesie non lasciarono traccia, simili alle foglie della Sibilla che, pronunziato l'oracolo, si sperdono qua e lá come il vento le porta.

Dopo il quarantotto il contenuto patriottico va via dalle poesie del Sole con la stessa facilitá con cui vi era entrato. Non solo non si trova niente di quel movimento nelle poesie posteriori; ma l'autore, sentendo che il suo piú serio titolo di gloria era il canto al *Mar Jonio*, ebbe la crudeltá di mutilarlo e, per renderlo accetto ai tempi tristi venuti dopo, toglierne ciò che v'era di sentimento patriottico, specialmente al principio ed alla fine. Mutilava la sua creatura perché l'atmosfera era cambiata, tornava poeta di occasione.

Per farvi sentir bene quel che ho detto in astratto, prenderò due delle migliori poesie di occasione, le piú elaborate e che possono aspirare a certa importanza; quella sull'eloquenza e quella in morte di Alessandro Poerio.

Federico Castriota aveva pronunziato in Potenza una splendida arringa. Il Sole, commosso, scrive un carme sull'eloquenza. Lasciando da parte gli splendori della forma, è la storia dell'eloquenza come s' imparava ne' collegi, con quella superficialitá, con quella volgaritá. Vi vedete comparire Demostene ed Eschine coi greci, Cicerone co' suoi romani, poi la notte barbarica. Quando i processi furono resi di nuovo pubblici per iniziativa del Beccaria e del Filangieri, ricomparve l'eloquenza ed ecco, accanto a Demostene e Cicerone comparire nello sfondo il Lauria, il Borrelli, il Poerio, in ultimo, coronato, Federico Castriota.

Sará un discorso, un racconto storico, una predica, non è una poesia. Perché fosse poesia, dovrebbe esserci il sentimento dell'arte, il sentimento dell'eloquenza; e volendo fare la storia, era necessario vivificarla, darle nuovo accento, nuova forma, sí che fosse innanzi a voi quel passato vivo, non ricordato. Parla del Poerio. Anch' io ho sentito il Poerio nella celebre causa di Longobucco alla quale accenna il poeta, e, se questi si fosse accostato all'argomento con sentimento poetico, quante immagini avrebbe dettato in lui quel vecchio vivuto per tanti anni in esilio, tornato allora dopo la seconda amnistia di Ferdinando II, e che, dopo sí lungo silenzio, faceva riudire la sua voce nel foro per una causa che interessava tutti, specialmente per la nobiltá e l' importanza delle famiglie di cui si trattava. Tutta quella gente non applaudiva giá all'avvocato, ubbidiva ad un sentimento patriottico che non poteva rassegnarsi al freno ch'eragli stato imposto. Ebbene, ch' è il Poerio pel Sole? Gli sembra ora un lago, ora un rivo, ora una cascata:

> E piano argenteo lago
> Fra le chete giacenti ombre di un bosco
> Talor parea, talor candido rivo
> Che mormori per via, talor mugghiante
> Vaporosa cascata...

Voglio ammettere che abbia rappresentato bene il Poerio, ma questa è poesia? No, è critica, è quel che fo io in questo momento, dicendovi le impressioni e i sentimenti che desta in me una poesia o un'orazione. Il critico anch'egli deve rappresentare sentimenti e impressioni; ma qui Niccola Sole espone un concetto molto volgare con paragoni abbastanza vieti. Qual è il concetto volgare? Dominava la rettorica e si distinguevano tre specie di stile, piano o tenue, temperato, sublime. Ora, vuol dire che Poerio maneggia da padrone ogni stile e per indicare, mediante un' immagine, lo stile tenue, dice *piano argenteo lago*: lo stile medio gli pare *candido rivo*, il sublime *mugghiante vaporosa cascata*. È un gioco di forme su fondo che non interessa abbastanza il poeta.

Vuole rappresentare Cicerone, sempre da critico, non da poeta. Conoscete il bel ritratto dell'eloquenza di Cicerone fatto dal Rollin, che allora andava per le mani di molti, citato anche nelle rettoriche.

Si diceva che nel vasto periodo di Cicerone comparisse il sorriso, il dolore e l' ironia anche; manca l'affetto, ed egli è soprattutto inetto al sublime. Il contrario è di Demostene. Tutto ciò è detto in bellissimi versi da Niccola Sole:

Discoperta splende
L'arte di Tullio, e sé medesma esalta
D'attiche grazie circonfusa: in vaste
Dolcissime volute ondeggia e inoltra
Blandïente ed obliqua . . . . .
. . . . . a volta a volta
Il sorriso e il sospir scoppiano in vaghe
Sfavillanti faville, e la sottile
Disperante ironia leggiadramente
Su que' periodi trabëati aleggia:
Ma raro arde l'affetto in quel diffuso
Uniforme seren, raro o non mai,
Nel sublime ti avvieni: ella somiglia,
L'arte di Tullio, a la ricolma luna
Che d'armonica luce empie le valli,
I mari e il cielo.

Bei versi, ripeto, armonici; colori eletti; ma forma non abbastanza riscaldata dal sentimento.

Nella canzone in morte di Alessandrio Poerio è il caso di vedere fino a qual punto vibrasse nel cuore del Sole la corda patriottica. Alessandro Poerio morí ucciso da una palla tedesca a Mestre, difendendo Venezia. Giunta la nuova in Napoli, tutti si commossero: napoletano, era amato e stimato da tutti, onorato come poeta; da poco era tornato dall'esilio. Si aprí una sottoscrizione per innalzargli una tomba a Mestre e in quell'occasione, Niccola Sole scrisse la canzone. Lascio stare il principio con quelle generalitá filosofiche del dovere di elevare tombe agli estinti, con le reminiscenze di Foscolo e di altri poeti, anche greci. C' è un contenuto, un nobile contenuto. Il poeta ha l'aria di dire: A che poesie, musica, maledizioni ai tedeschi? Se volete onorare Poerio, invece di lasciare Venezia sola, correte a difenderla: la canzone finisce con una personificazione, Poerio parla ai suoi concittadini e li esorta a sostenere Venezia. Un bel concetto che, detto anche come l'ho detto io, farebbe impressione; ma il poeta deve farcelo sentire, non dimostrarlo come una tesi filosofica. Come qualche proverbio, per esempio: aiutati che Dio ti aiuta, non ha bisogno di esser dimostrato; cosí non vi era bisogno di dimostrare che gli Italiani dovevano amare la patria; era un assioma, nessuno l' ignorava. Ma quella rivoluzione, come le poesie di Niccola Sole, in gran parte nelle moltitudini era gioco d' immaginazione e, quando si trattò di sfogare il sentimento con musiche, processioni, crociate, tutti furono pronti; ai primi segni tristi, gli animi mancarono.

Il movimento fu fiacco come fiacche sono le poesie patriottiche del Sole. Si trattava di far sentire quelle cose, non di dimostrarle, e questa poesia è una serie di argomentazioni per provare agl' Italiani che aveano il dovere di soccorrere Venezia.

Cogli operosi è Dio, né volge il guardo
Sull'affanno del pigro e del codardo.

Son due bei versi, pieni di sentimento e fanno impressione. Ebbene, arrestatevi qui, non c' è bisogno di dimostrazione. In-

vece l'autore su questo pensiero ricama cinque o sei ottave. E quante sottigliezze per trovare argomenti. Non basta volere, bisogna operare; Dio poteva con un cenno fare il mondo e ci mise sette giorni, Cristo poteva con un cenno salvare gli uomini e volle venire in terra e soffrire per dimostrare all'uomo, — notate — che non basta volere, è necessario operare:

> Potea d'un cenno dal Caos profondo
> Chiamar la terra, e sette dí pur volle;
> Potea redimer con un guardo il mondo,
> E diede sangue sul nefando colle:
> Onnipotente, Ei sobbarcossi al pondo
> Della fatica, e imporporò le zolle;
> E noi, misero fango, abbietti vermi,
> Vogliam francarne sonnolenti e inermi.

Segue a questo modo con altri argomenti. Avete una patria cosí bella, egli dice, e come non difenderla contro i despoti? — Voi capite che qui la poesia dovrebbe essere nel dare agli italiani il sentimento della bellezza del loro paese. Le alpi, il mare, il cielo italiano è roba comune; egli prima doveva sentire quelle bellezze, poi trovare una forma nuova, tale da fare impressione, e allora dice: andate a difendere questa bella patria:

> Abbiam tre mari e l'Alpi a baluardi,
> Abbiam le glorie dell'etá latina
> E l' isole e i vulcani e i piú gagliardi
> Genii, e del mondo la cittá regina,
> Siam confortati da un april perenne,
> Dell'Occidente abitiam l' Edenne,...
> Or dove son gli Arcangeli pugnanti
> Sulle porte di questo Eden divino?
> Ove i forti leon schierati innanti
> A questo Esperio incantator giardino?
> Qui non ascolti che querele e pianti,
> E rampogne al tedesco ed al destino...
> Ma con quest'armi in che potran giovare
> E l' isole e i vulcani e l'alpi e il mare?

Dunque l'aprile perenne è la bellezza del cielo italiano, noi abitiamo l' Eden dell'Occidente. Ma che sono tutte quelle bellezze singolari? Nomi propri addossati l'uno all'altro come le parole di un dizionario. L'autore enumera il mare, le alpi, i vulcani, come cose che non fanno impressione nel suo cervello, e perciò non potranno fare impressione su altri, mancato il sentimento. Vuol dire che gl' Italiani non difendono il loro paese e la sua immaginazione distratta corre al giardino Esperio, salta da un cielo cattolico a un cielo mitologico, mostrando cosí ricchezza di forme nell' immaginazione, non serietá nel contenuto che vuol rappresentare.

Ho distinto in questo poeta tre periodi: l' improvvisatore, il poeta patriotta e poi di nuovo il poeta di occasione. Tre poesie rappresentano ciascuna uno di questi periodi: il *Carmelo* è l'epilogo del periodo dell' improvvisazione, il *Canto al mar Jonio* l'epilogo delle poesie patriottiche, il *Filo elettrico* l'ultima voce del poeta vagante di argomento in argomento. Son tre poesie fatte con intenzioni serie, lí fondava la sua speranza di gloria.

Quando da Potenza venne a Napoli ed ebbe contatto col Lamartine, col Verdi, il suo orizzonte s' ingrandí, all'ultimo tentò quello che si dice grande poesia. Aveva ventitre anni, era tutto Dante e Bibbia, e l' ispirazione del *Carmelo* non gli venne dalla scuola lombarda. Bisogna tornare indietro fino al Monti ed al Varano; la scuola lombarda era contraria a tutte quelle cose bibliche, cercò rendere piú umano e piú moderno il cristianesimo, tagliandone la parte ascetica, il misticismo, il soprannaturale; volle accordarlo col sentire psicologico moderno, ed è ciò che rende quella scuola ancora viva. Niccola Sole toglie tutto ciò che può essere psicologico, umano, moderno, scrive il *Carmelo* con la mente piena di forme bibliche e dantesche, di simboli e leggende, di visioni e sogni. Vediamo come dipinge Maria. Maria nel Manzoni com' è bella, come si concepisce facilmente, perché il Manzoni l'ha messa in comunione con gli uomini: c' è l'anima a contatto con un'altra anima. La Maria del *Carmelo* è una di quelle statue simpatiche che trovate nell'Apocalisse, anche nel Nuovo Testamento, soprattutto nel Paradiso di Dante. Due cherubini le tengono sospeso sul capo un diadema di stelle,

intorno e a' piedi sono angeli che, — ad imitazione di Dante — intuonano il principio del *Salve regina* e di altre preghiere.

C' è poi una storia che, trattata a modo moderno, sarebbe assai pietosa, unica oasi che offra un po' di frescura in quel deserto detto *Carmelo*: la storia di Gesile e Gualtiero. Gesile è una pagana che per grazia del cielo si sente tirata alla fede cristiana, — perché la storia risale ai tempi delle crociate. — Una notte ella si pone in cammino e giunge ad un albero sotto cui per caso si trova il crociato Gualtiero. S' innamorano d'un amore celeste, Gualtiero le fa un fervorino e le dice: mentre si combatte tu starai sul *Carmelo*, nel convento, se vivrò sarai mia sposa, se morrò saremo uniti in Dio. Ma, tu sul *Carmelo*, io sul campo di battaglia, le nostre menti s' incontreranno, i nostri cuori palpiteranno ad un tempo.

Ella va sul Carmelo. Colá giunge dalle falde del monte il romore d'una battaglia, Gesile prega e vede il cielo aprirsi, salire Gualtiero fra gli angioli. Si slancia su d'un'altura, scorge Gualtiero presso a morire. Il guerriero leva gli occhi al monte e, incontrando lo sguardo dell'amata fanciulla, spira. Poco dopo anche Gesile muore, ed il tempo, conchiude il poeta, dissipò urna, gineceo, e pietre ed ossa.

Quante belle situazioni offrirebbe questa storia se l'autore avesse voluto sviluppare quell'amore, anche pudico, se vi avesse messo sentimento, lasciando le forme prese a prestito. Come s'esprime egli?

> Ai verecondi sguardi, a le tremanti
> Parole di speranza uniasi il mesto
> Gemir de la corrente, e la canzone
> De l'uccel dei rosai!... Vergini stelle
> Carezzavan la lagrima pudica
> Dei fortunati! — E l'alba tremolava
> Su le marine d'Oriente, e il primo
> Riso del giorno imporporò gli amanti
> In dolce atto di ciel. —

Vedete il sole nascente, udite il mormorio delle acque, non vedete quello che dovreste vedere, Gualtiero e Gesile. I loro

nomi vi sono, ma essi non lasciano impressione, ed era pur lí la situazione drammatica che l'autore doveva rappresentare.

Questo non è difetto del Sole, è tutto un sistema, il sistema delle forme bibliche. C' è un tempo in cui l' intelligenza non giunge a concepire idee in sé stesse, ed ha bisogno di simboli che non sono viluppo ma velo, attraverso il quale si può vedere l'astratto. Cosí comprendete l'Antico Testamento, nel Nuovo essendo giá un nuovo spirito di amore, di caritá, di pace, che non ha bisogno di velo; cosí comprendete anche il Paradiso di Dante. Ma rappresentare a quel modo una persona viva, è fare di quelle statue che compariscono nell' infanzia dell'arte, semplici busti, le mani unite al corpo, gli occhi senza sguardo: esseri cristallizzati, di cui l'anima rimane ignota.

Tutto il carme, se lo leggete, è fatto a questo modo, contenuto biblico in forma moderna. In Dante, nella Bibbia quel contenuto ha una forma corrispondente, una forma semplice e naturale. Lo scrittore non dubita punto di quelle visioni che vuol rappresentare, parla con ingenuitá fanciullesca. Se uno scrittore di que' tempi dovesse rappresentare Gesile direbbe qualche breve parola pronunziata, secondo la tradizione, da lei, e la risposta di Gualtiero; non andrebbe cercando le acque mormoranti, il sole che nasce. Invece qui vedete un autore moderno nella forma ed un contenuto antico al quale non si dá novella vita.

Ma dovete pensare che, quando scrisse il *Carmelo*, Niccola Sole aveva ventitre anni. Verrá tempo che le braccia di quella statua si muoveranno, gli occhi acquisteranno luce, le forme diventeranno piú libere, egli troverá un contenuto che gli dará piú sincera ispirazione.

Ed avremo non i canti patriottici; ma il canto della sua provincia, il *Canto al mar Jonio*, nel quale, fra le impressioni e le memorie del suo paese, si affermerá poeta lucano. Piú in lá il movimento scientifico avrá nell' immaginazione del Sole una ripercussione non senza importanza, degna di essere studiata.

Di queste poesie parlerò nell'altra lezione, e vi darò anche la conchiusione dell'esame della coltura meridionale.

[Roma, 2 e 3 marzo 1873.]

XIII

NICCOLA SOLE

DECIMATERZA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Verso il 46 o 47, quando si radunò in Napoli il Congresso degli Scienziati, quando si cominciava a parlar d' Italia con qualche libertá, dopo l'eccletismo di Cousin e il panteismo alemanno, giunse qui, e produsse profonda impressione un libro intitolato *Del Primato Italiano*. Era la voce di un esule il quale, mentre in Italia dominavano opinioni di decadenza e sfiducia, tentava rialzare gli animi, sostenendo che questa terra, maestra una volta delle genti, doveva ripigliare il suo antico posto. Come sapete, Gioberti andava a cercare le origini della civiltá italiana ne' Pelasghi, ne' Tirreni, nella Magna Grecia. Per lui Pitagora era il primo che, astro solitario nel cielo pagano, aveva presentito il cristianesimo. La civiltá cristiana seguí la greco-latina; ed egli chiamava decadenza quello che generalmente era detto civiltá, cioè la civiltá protestante, chiamava progresso quello che appariva decadenza, il cattolicismo. Divise gli uomini in due parti, ortodossi ed eterodossi, cattolici ed acattolici.

Immaginate che impressione queste idee produssero in Italia, specialmente perché s'era levato un altro astro sull'orizzonte, Pio IX che prometteva avviarsi alla conciliazione tra le fede e la scienza, tra l' immobilitá e la libertá. Or prendete un giovane a ventisei anni, pieno d' immaginazione, ricco di forme poetiche come Niccola Sole, mettetelo in quell'atmosfera, fa-

telo navigare pel mar Jonio, e non vi sará difficile comprendere tutta la folla di memorie e di dolori che dové assalirlo. Navigava lí onde si vedono i monti calabresi e lucani, que' luoghi che Gioberti celebrava come culla della civiltá europea. Potete indovinare le sue rimembranze, richiamandovi a mente le idee del Gioberti ed innestandole nell'emozione del poeta. Qui abitarono i Tirreni, qui vennero i Pelasghi, aurora della civiltá, qui fu la Magna Grecia, sede del sapere italo-greco. Da quella forte razza uscirono i forti spiriti che incivilirono il mondo, quelle fantasie produssero Giove, Apollo, Venere, Cupido e tutto l'Olimpo. In que' luoghi ove ora è melma, ove dimora la febbre, sorgeva Metaponto, Eraclea, Locri, Crotone, Elea; qui ebbero vita Milone Crotoniate, Archita, Caronte, Ocello, Orazio; qui erano i portici e gli oracoli e le scuole de' Pitagorici.

Vedete subito che, nel canto al mar Jonio, sono tutte quelle memorie raccolte dal poeta quasi in un mazzo o, come dice lui, in un concento; memorie accoppiate con un doloroso *eheu mihi, quantum mutatus ab illo*, con un doloroso presente.

Sul proscenio è il mondo italo-greco, come è concepito dal Gioberti; dietro, nello sfondo del quadro, gli uomini ferini prima del Diluvio, che provocarono la collera di Dio, il mar Jonio forse unito a quello che dové bagnare i luoghi ove ora è il Sahara, poi Tirreni e Pelasghi, passaggio della civiltá greco-latina di cui quei luoghi non davano piú vestigio.

Dopo, barbarie, desolazione, morte; Svevi, Normanni, Spagnuoli, il tempo in cui viveva il poeta; — tutto un lungo nefasto periodo, che rese que' luoghi, una volta cosí fiorenti, sedi di febbri. Tra le immagini d'un periodo rozzo, ferino, ed un'elegia, un lamento malinconico; è la risurrezione della Magna Grecia, ispirata dalla contemplazione del mar Jonio.

Mi sbrigherò subito di ciò che ho chiamato sfondo del quadro. Da quelle tenebre antiche che involgono popolazioni selvagge e il Diluvio e Tirreni e Pelasghi, poteva erompere qualche accento sublime; ma tutto ciò è indeterminato e sbiadito innanzi all' immaginazione del poeta. Sono antecedenti prosaici, e null'altro.

E dopo? Dopo se avesse potuto avere la libertá di spirito necessaria, avrebbe compreso che non bastava lamentarsi o, se volete, bastava una strofa pei lamenti. Invece abbiamo, e per quasi mezza la poesia, una ripetizione querula di quel concetto: *et seges est ubi Troja fuit*; dove fu la Magna Grecia sono maremme e febbri; concetto ripetuto in mille guise, lamenti cui manca serio contenuto. Quale contenuto? Niccola Sole non aveva libertá sufficiente di spirito per immergersi nelle memorie al punto di domandare: perché quelle ricche cittá ruinarono? Come avvenne la mutazione? Colpa degli uomini o colpa del tempo? È naturale che un animo libero e preso d'amor di patria avrebbe subito trovato in quella sterilitá il segreto della decadenza, gli sarebbe apparso innanzi il feudalismo, la monarchia, il vicereame. Ma avrebbe toccate tante ragioni, tante memorie che, nel 1846, un uomo il quale non avesse voluto romperla col suolo nativo ed andar via, non poteva trattare liberamente.

Esaminiamo piuttosto la ricostruzione d'una civiltá che brillò la prima volta ne' luoghi ove navigava il poeta. Qui nomi e forme, da una parte Caronte ed Archita, dall'altra Orazio ed Ocello, qui portici ed oracoli e le scuole pitagoriche, lá Apollo, Venere, Ercole, le Nereidi; nomi e forme che balzano innanzi all' immaginazione senza legame, stelle senza cielo. Quando manca il cielo alle stelle, quando manca lo spazio in cui tutto quello faccia unitá, si aggruppi, avete lampi sparsi qua e lá, ma che non presenteranno mai immagine d'un mondo unito ed organico. Che avrebbe potuto essere questa poesia, lo mostra un luogo ove il poeta trova cielo, tende a formare un gruppo in mezzo a stelle disseminate qua e lá, ed è quando parla della grande immaginazione del popolo italo-greco, da cui uscí tutta la mitologia.

. . . qual forte
Popol vi stette, splendido, gigante,
Immaginoso! Eran per lui le nubi
Popolate di eterni: alberi, laghi,
Fiumi, boschi, dirupi eran d'arcane
Intelligenze alberghi. Armonïose

Nereïdi quest'acque ivan fendendo;
Fuor da l' intime selve uscian le ninfe
Al niveo lume, onde ridea Diana.
Fatidiche cortine ondavan lente
Sul limitar de' Delubri; perenni
Ardean le fiamme sul riposto altare.
Ridea l'Olimpo su quest'onde aperto,
O radïante mare, e tu parevi
Anfiteatro azzurro, a cui spalliera
Eran verdi colline, ardue montagne
Greche, Japige, Sicule, Lucane,
E di Morea le balze; anfiteatro,
Ove fragranti de l'elisia rosa
Scendean gli eterni a visitar la terra.
Lucenti cocchi ivan per l'aria, ignote
Melodie da quest'onde uscian, rapite
Da' Zefiri fuggiaschi e da' Favoni.

È il solo gruppo in questa poesia, la sola immagine d' insieme che il poeta ci dá del mondo italo-greco.

Il gruppo è bello, c' è specialmente la scena stupendamente costruita perché presa dal vero: quel mar Jonio che con le montagne greche, japigie, lucane forma come un anfiteatro, dove scendevano gli dei per conversare co' mortali; non si dimentica piú. Ma la scena richiede un'azione, ed è qui il debole del gruppo. Ricordate i gruppi danteschi nel Limbo e il gruppo di Santa Croce ne' *Sepolcri* di Foscolo. Nel Limbo le anime degli antichi sapienti sono aggruppate, e che cosa le fa rimanere nella memoria? Il poeta non deve incidere sulla fronte di ogni persona il nome, i caratteri, la vita; se tutto fosse inciso, tutto sarebbe sbiadito. Ma sulla fronte delle piú importanti figure deve imprimere un marchio che le renda immortali. Cosí fra tanti poeti e sapienti non dimenticate il Socrate, l'Aristotile, l'Omero di Dante, non dimenticate colui che sovra gli altri com'aquila vola, né il maestro di color che sanno. In Santa Croce avete lo stesso: Foscolo con pochi versi ha messo un marchio indelebile sulla fronte di alcuni di que' grandi colá rac-

colti. Ciò manca qui. Che cosa sono le Nereidi, le cortine che pendono innanzi ai tempii, le fiamme che ardono sugli altari? Sono esposizione secca di fatti; cosí si esprime un archeologo, cosí non si esprime il poeta. Ecco perché non rimane altro in noi che la scena immaginata con freschezza e ispirata dalla contemplazione di que' luoghi.

Bisognava pure che dal gruppo si staccasse il protagonista, altrimenti si ha un quadro senza figura.

Il poeta trova una figura gigante in quelle memorie, e potete supporre quale, ricordando le idee del Gioberti. È Pitagora, e se guardate come l'ha dipinto il poeta nella sua esterioritá, c' è quanto basta per porvi innanzi una statua.

> Sparso le nivee chiome a l'aura errante,
> Negli ampi seni del suo pallio avvolto,
> Per queste prode solingo vagava,
> Converso a lo stellato etere; ed era
> Una lira il creato, un infinito
> Ocean di splendori e d'armonia.

C' è tutto Pitagora con la sua credenza nella danza delle stelle, lo vedete meditare avvolto nel pallio e indovinare le ignote vie del cielo. Ma lí era la scena e mancava il dramma, qui c' è il vestito, lo scenario, manca la situazione. Non basta rappresentare con ricchi colori l' immagine perché questa sia vivente, bisogna situarla, coglierla nella vita, e la vita è azione.

Modello del Sole, nello scrivere questo canto, è stato il carme a' *Sepolcri* di Foscolo. Anche Foscolo cerca ricreare Ilio; ma ciò che rende immortali i suoi versi è la situazione, perché non contento di delineare la figura di Cassandra, l'ha messa in azione, l'ha fatta parlare; le ha fatto esprimere sentimenti ed idee di quell'etá passata per sempre: in Cassandra è tutta Ilio.

L'autore qui discorre non fa poesia, e quando dice che Pitagora noverò le vie del cielo, creò la musica, e la musica delle sfere fu il principio da cui uscí l'arte greca, pare abbia messo in versi la prosa di Vincenzo Gioberti.

La poesia non è discorso, non è nemmeno la semplice immagine, è moto, è vita. Chiamare Pitagora astro solingo del paganesimo, martire del pensiero, precursore del cristianesimo, di Tommaso d'Aquino; è astrazione non azione; ragionamento, non poesia.

È che per ricreare il mondo italo-greco non bastava parlare di Nereidi e di Olimpo, di Pitagora e di Metaponto, bisognava essere entrati in tutti i penetrali della scienza. Manca qui l' impressione di seria e profonda coltura. Ne' poeti tedeschi di secondo ordine — lasciando stare i sommi — vedete moversi que' tempi e quelle cose assai piú che nella immaginazione del poeta lucano, perché quella poesia è figlia di una scienza nuova, di un nuovo contenuto ignoto a Niccola Sole. Della Magna Grecia rimangono nomi, Pitagora, Archita, Milone; rimangono forme, colonne, portici, oracoli, scuole. Forme vuote, che per rivivere han bisogno di nuovo contenuto.

Nessun poeta può dar vita a un contenuto passato; si può far versi greci e latini, non poesia greca e latina, perché quelle lingue sono morte, quella vita è morta. Che fa bello, per esempio, il *Caronte* di Dante? È che quello non è piú personaggio mitologico, Dante lo ha ricreato. Che rende bello il *Prometeo* di Goethe? Non è quello di Eschilo; il poeta gli ha dato nuova vita. Che cosa rende interessante Pigmalione, Psiche ed altre figure mitologiche? Questo, che ci appariscono dotate di nuovo significato; cosí nella bella poesia del Matthisson Pigmalione che ci si presenta in atto di dire alla pietra: svegliati, parla, piangi; e la pietra si sveglia e parla — è l'arte che nasce. Altrove Psiche e Cupido ci mostrano il cielo che si fa umano; gli dei che, lasciate le mostruose forme egiziane, pigliano quella della persona umana.

Or, se Niccola Sole si fosse addentrato nel movimento scientifico moderno, e di lá avesse cavato contenuto nuovo per le forme di cui è pieno il suo canto, avrebbe fatto cosa bella: invece in bella veste ha messo contenuto volgare, che non produce impressione.

Dopo il *Canto al mar Ionio*, Niccola Sole compose le poesie

politiche di cui vi ho parlato e, negli ultimi anni della sua vita si trovò in altra atmosfera che scosse la sua fantasia. Allora scrisse il *Filo elettrico*, canto del cigno. Chi fará la storia del secolo XIX, si troverá innanzi non solo avvenimenti meravigliosi, ma anche progresso scientifico piú meraviglioso. Tutto ciò che di piú splendido ha prodotto la scienza moderna è aggruppato nella prima metá di questo secolo; l'elettrico, il magnetismo, scoperte meteorologiche, geologiche, astronomiche, fisiche; il vapore, il telegrafo, i *tunnels*, il daguerrotipo. È un complesso di meraviglie per le quali noi non proviamo sentimento di orgoglio che pur sarebbe giusto, perché ci siamo trovati in mezzo ad esse. L' impressione prodotta da tante scoperte ricorda l'entusiasmo della Rinascenza, quando cadeva il velo che aveva coperto il mondo antico, entusiasmo che fa della storia di quel tempo un inno al pensiero umano, alla civiltá.

Si annunziò, tra le altre cose, volersi congiungere l' Europa con l'America mediante il filo elettrico, e non vi sará difficile immaginare l'ammirazione da cui tutti furono colpiti, se ricordate che impressione fece la notizia che la congiunzione era compiuta. Quell'annunzio ispirò un canto a Niccola Sole, canto che, come comprendete, doveva essere un inno alla scienza, al pensiero. Egli ci ha introdotto una macchina vieta. Mette per base che la terra è come l' Egitto per gli ebrei, luogo di prova e di passaggio, che l'uomo è esule, destinato ad accostarsi sempre piú alla vera patria. Intorno a questo concetto che trovate in altri poeti meridionali, pone personificazioni di virtú e passioni; — la fede, la scienza, la speranza, la paura, il dolore, esseri simbolici. Sente egli tutto questo? In una poesia non si tratta di vedere quanto c' è di vero e quanto di falso, ma quello che è sentito e quello che no, e se c' è sentimento è vera poesia.

Volendo mettere d'accordo la Bibbia ed il progresso, dice che l'uomo essendo stato redento, non è peccato quel che fu dichiarato tale in Adamo e nel Prometeo mitologico. Dio non proibisce piú gustare il frutto dell'albero del bene e del male, l'avvoltoio non rode piú le viscere di Prometeo. Il progresso della scienza, lo sviluppo delle forze interne dell'uomo, mostrano

che egli è redento e si avvicina a Dio; il dolore stesso è l'aspirazione di chi si sente pellegrino quaggiú e vorrebbe raggiungere l' infinito. Il dolore

> È l'ombra antelucana, è la feconda
> Necessitá che gli esuli affatica
> Ai dolci soli de la patria sponda:
> È il gran sospiro, è la mestizia antica
> Del finito anelante a l' infinito,
> È l'elegia de' generosi amica:
> È l'ansia de l'Amor che va smarrito,
> E al mare de l'amor volge il cammino,
> Come fiumana per dirotto lito!
> Oh venga il regno de l'amor, divino
> Padre d'amore! Oh le disperse tende
> Ne' suoi campi riponga il pellegrino!

Se questi non fossero versi isolati, se divenissero il sostrato della poesia, e l'autore sentisse veramente ciò che esprime in essi, ne sarebbe venuta una poesia nuova, originale. Ma que' versi sono semplice macchina. L'autore ha preso dalla scuola lombarda solo i colori, parla di angeli, di cielo, di Cristo, di pellegrinaggio in terra, come di Venere, di Cupido, di Apollo, semplici ornamenti. Perciò quello che ho detto macchina, rimane come accessorio e ostacolo; perché tutto ciò che non è sostanza poetica, diviene ostacolo: è la parte fredda, appiccaticcia.

Dopo gli brilla innanzi alla mente un' idea, da cui avrebbe potuto cavare le piú belle effusioni poetiche. Non è vero che la scienza distrugge la poesia; distrugge un vecchio contenuto poetico e ne crea uno nuovo. Che vi dice questa rapiditá con cui la parola passa d' Europa in America? Che vi dice la rapiditá del moto della locomotiva? Voi rispondete subito: è maggiore impulso alla civiltá, è la libertá, la fratellanza de' popoli. Siffatto contenuto sarebbe stato assai interessante, se i tempi in cui viveva il poeta gli avessero permesso volare a quest'altezza e con quest' indirizzo.

E guardate com' è innegabile l' influenza nefasta dell'oppres-

sione e del dispotismo sul pensiero; guardate come l'autore devia da quelle idee mentre si accinge a svolgerle. — La fratellanza de' popoli si riduce alle missioni cristiane nella Cina, avendo allora i cinesi aperto i loro porti agli europei, dopo lunga lotta contro gl' inglesi. E poi? Era in voga la traduzione d'un libriccino inglese, la *Capanna dello zio Tom* della Beecher-Stowe; destinato a destare pietá per i negri. Ed il Sole si occupa de' negri, mentre ci era tanto da fare pei bianchi, scrive un'esortazione all'America per la liberazione degli schiavi. Pure, se ci fosse sentimento, questo brano accrescerebbe la vivacitá della poesia; ma sono semplici frasi, gettate lí, e in cui i negri sono mostrati quasi in atto di aspettare il *sorgi e cammina* dall' Europa.

Cosí la poesia è guastata da doppia corrente non intimamente legata con lei, — *la macchina,* e poi impeti lirici che domandano il loro contenuto immediato e l'autore rende sí generali che non potete appassionarvene.

Volete vedere che sarebbe questa poesia, se l'autore avesse voluto fare un inno alla scienza? Vi sono versi, soli degni di rimanere perché rappresentano in un gruppo l'attivitá straordinaria del nostro secolo. Non quando l'autore fa dell'America una vergine e dell' Europa un'*Antiope*; ma quando rivela le meraviglie della scienza. L'uomo, l'esule sulla terra,

— Scendi! — ha gridato a la saetta, e muta
Da la discarca nuvola materna
Ai piedi suoi la folgore è caduta.
  Ha le pupille immerse oltre la interna
Regïon de le nubi, e visitati
Ha gli archi, Iddio, de la tua casa eterna!
  Ed i tuoi mondi d'oro ha numerati
Sparsi a migliaia per l'azzurro smalto,
E i corrucci degli astri ha profetati.
  — Vi aprite! — ha detto a le montagne; ed alto
Il suo carro tonò per le profonde
Viscere del granito e del basalto!
  Ha detto al foco: — Per lontane sponde
Portami! —. E il foco obbediente al freno
Rigò fugando le campagne e l'onde!

Ei dell' Istmo Eritreo tenta il terreno
E di due mari esulteran, confuse
L'onde fra poco in un fraterno seno!
Ei nel cor de la Terra il guardo intruse,
Fino a l' intimo foco, e le diverse
Metamorfiche etá n'ebbe recluse!
Ei ne l'occhio de l'uom l'occhio converse,
E indisse il sonno: e, suddito modesto,
Visioni e responsi il sonno aperse.
Ed ei disse al Pensier: « Come per questo
Frale che alberghi, circola pel mondo
Ne' metallici nervi, ond' io lo investo! ».
E il mio pensiero, o Dio, pel mar profondo
Va, se le vie ragguaglio in tempo eguale
Che per l'atomo infermo, in cui lo ascondo!

Ecco un bel brano di nuova e vera poesia, la quale rappresenta l'entusiasmo per la scienza che allora empiva gli animi. Ma Niccola Sole non si contenta di questo, e corre appresso ad un macchinismo vecchio e sbiadito.

La veritá è che Niccola Sole incontra una poesia di cui oggi ancora abbiamo solo l'alba; la poesia della scienza e della realtá. Il *Canto al mar Jonio* è tutto un passato in cui scava il pensiero; il *Filo elettrico* è un avvenire a cui tende la scienza e la civiltá. C' è la fonte della nuova poesia, manca il sentimento dell' importanza di essa ed il poeta le si avvicina come Giulio Genoino a soggetti comuni; di una nuova e grande poesia ha fatto una poesia d'occasione. La scienza era venuta per distruggere il vecchio materiale poetico; egli canta la scienza ponendole intorno tutto quel materiale.

Il difetto del Sole è difetto di tutta la coltura meridionale, vuota immaginazione, vuoto sentimento. Nell'alta Italia era un nuovo contenuto, anzi carattere proprio della letteratura italiana era che, mentre cadeva il vuoto formalismo arcadico e secentistico, risorgeva un contenuto patriottico e civile che doveva ridare sanitá e vita. Ma questo contenuto nel Mezzogiorno non trovò resistenza la quale pure è vita, trovò debole eco, fu

accettato in tutte le sue contraddizioni, Byron e Leopardi, Lamartine e Manzoni, Guerrazzi e Mazzini, Giusti e Gioberti vi si trovano insieme. Tanta roba cosí diversa e incapace di coesione non può fare impressione, è debole apparenza senza forza e profonditá, e nel Mauro, nel Padula, nel Parzanese, nel Baldacchini, nel Sole, accettata cosí, mostra leggerezza di contenuto.

Eppure, nessuna parte d' Italia era cosí colta allora come Napoli, nessuna dove l'erudizione e la dottrina fosse piú segnalata. Carlo Troya, Niccola Niccolini, Pasquale Galluppi, Ottavio Colecchi, Roberto Savarese, erano uomini che, anche se il loro contenuto non era originale, lo avevano riccamente e dottamente sviluppato. E, come suole avvenire quando la coltura è molto sparsa, c'erano famiglie intere date alle lettere. C'erano i Baldacchini, di cui vi ho parlato, i Dalbono ancora viventi, Cesare notevole per erudizione e purezza di forma, Carlo Tito di cui io, se mi permettete il paragone, dirò ch' è il piú napoletano de' napoletani, come fu detto di Palmerston che era il piú inglese degl' inglesi. E lo chiamo cosí non solo per la materia di studi in cui si è immerso, tutti soggetti cavati dalle nostre storie, ma anche per la natura immaginosa e vivace, per l'abbondanza e facilitá di forma, caratteri del napoletano.

Anche molte donne si occupavano di lettere, segno certo di coltura molto sviluppata. Attorno alla Guacci vedevi Irene Ricciardi, Adelaide Dalbono appartenente alla famiglia di cui ho parlato testé, Virginia Pulli. E non posso dimenticare una donna, le cui ceneri giacciono fuori della sua terra natale, Laura Beatrice Oliva. Né posso ricordarla accanto a Maria Giuseppa Guacci senza dirvi una mia impressione.

La Guacci vuol fare l'uomo con le sue aspirazioni alla scienza, la forma severa, gli argomenti elevati, la gravitá e solennitá del dettato: in lei non sentite la donna. — Proprio di Laura è il femminile. Non giá che anche lei non abbia avuto velleitá di trattare gravi argomenti; ma anche allora sentite non so che di molle e di idillico; scrive una mano gentile di donna. Soprattutto trovate in lei gli affetti di famiglia: parla a' suoi bambini, all'anima del suo Vittorio, fa il ritratto delle sue bambine, è

tutta amore pel suo sposo. Non dirò che tutto sia eguale e corretto; ma la forma è semplice, chiara come specchio, talora affettuosa, sempre sincera. M' è venuta innanzi una sua breve poesia, ed è fra le vere poesie liriche meridionali, dove sia una situazione. I poeti del Mezzogiorno corrono a temi astratti, la libertá, la fratellanza, la scienza, le nazioni, il mondo, e via via. Una situazione ben determinata da cui erompa la poesia, non l'abbiamo quasi mai trovata.

Era il 1850, la reazione imperversava, il Mancini era esule, Laura era rimasa nel suo paesello. Ebbe occasione di mandargli il ritratto, accompagnando l' invio con versi nei quali sentite subito la donna. Si mostra come invidiosa di quel dipinto che va in paese libero. Sentite tutto l'anelito di una donna che volge risoluta le spalle a Napoli e va tra le alpi, a cercarvi non solo l'affetto domestico, ma anche libero cielo.

Segue il ritratto con l' immaginazione:

Parmi involarsi rapida
La vela fuggitiva:
Pel flutto solitario
L'alma di riva in riva
Ne segue il corso rapido
Col lungo suo sospir.

O terra ove il Cenisio
D' italo sol s' indora,
E novi allori a cingere
Ti specchi nella Dora,
Ove respira l'esule
Dal lungo suo soffrir,

Dove ancor pura e vergine
La libertá si abbella,
E splende in ciel d' Italia
Come d'amor la stella;
Tutt' i miei voti or volano
A riposarsi in te.

Che val se il ciel di fulgidi
Raggi qui adorni il manto,
Se il suol di vaghi e splendidi
Perenni fiori ha il vanto.

Se l'onda limpidissima
Venga a lambirmi il piè?
Piena è di lai, di fremiti
L'aura che par sí pura,
E se lo sguardo innalzasi
Al riso di natura,
Ecco Sant' Elmo sorgere
Fantasma a noi feral!
Sua vaga prole e tenera
Non vanti qui la madre;
La destra inesorabile
Che giá percosse il padre,
Per essa ancor piú vindice
Prepara il rio pugnal.
O miei diletti pargoli,
Da tant'orror fuggiamo;
Fra il mormorar de' zeffiri
Il fervido richiamo
Dell'amor mio giá sembrami
Intenta d'ascoltar, ecc.

Certamente, se vi si desidera piú seria elaborazione di contenuto, qui si trova una chiarezza e una sinceritá che invano cercammo nelle forme sí ricche e piene di colori di vari poeti di cui abbiamo parlato.

Tutta questa coltura non è piú e non ne sopravviverá nulla. Crudele sentenza; ma giá sancita dal tempo. Mi sono immerso lí dentro, ho studiato quei poeti con amore, ed ho trovato immaginazione vivace, sentimento musicale, abbondanza di forme, ricchezza di colori, non quel contenuto serio che fa viva la poesia. Qui si rappresentava la Sila, il villaggio, i briganti, i negri, le missioni, tanti altri oggetti scoloriti; nell'Alta Italia Manzoni, D'Azeglio, Mazzini, Guerrazzi, Giusti sviluppavano tutto un contenuto nazionale con quella diversitá di tinte e di gradazioni che testimonia la vita. In Napoli la letteratura era ancora metastasiana.

Mi direte: Dov'era dunque la genialitá meridionale? Bisogna esser vivuto in quei tempi per capire che cosa appas-

sionava le moltitudini, che le faceva fremere. L'*Iride* era letta da pochi, le gare tra puristi e romantici rimanevano in piccolo cerchio. Ma l'annunzio della *Norma* o del *Barbiere* commoveva tutta la cittá: era il tempo glorioso del San Carlo. Dalla poesia arcadica e secentistica uscí la musica, — che ebbe qui la sua culla; — ed allora questa terra era ancora la terra di Paisiello, di Pergolese, di Cimarosa: c'era Zingarelli, c'era Bellini, qui si educò Rossini, qui Donizetti. — Ecco dove era la nostra genialitá! Tutta quella ricchezza di colori e di forme senza contenuto, si esalava per via dell'orchestra. Contentiamoci, perché non è piccola gloria. E chiudendo queste lezioni sulla letteratura meridionale, dirò che la storia della genialitá napoletana non è quella che ho fatta io. La vera storia aspetta ancora il suo uomo, sará un grande lavoro che onorerá il nostro paese, sará la storia della musica, e chi la saprá tracciare, non seguendo le orme di Pier Angiolo Fiorentino che la sminuzzò in articoli da giornale, coprirá di gloria il suo nome.

[Roma, 9 e 10 marzo 1873.]

XIV

NICCOLÒ TOMMASEO

DECIMAQUARTA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Abbiamo visto in mezzo a quale ambiente sorse il mondo manzoniano e come si formò e come poi rapidamente si decompose. Possiamo ora ritrovare i caratteri generali di tutto quel movimento per poterne seguitare la storia. E prima di tutto abbiamo innanzi come punto culminante la forma prodotta dal Manzoni, i suoi Inni, il *Cinque maggio*, la tragedia storica, il romanzo storico.

Che cosa si è continuato di quel mondo? Che cosa è rimasto vivo, permanente, immortale? In ogni lavoro di arte c' è una parte la quale non muore, ed è la forma che l'artista dá al contenuto. Quella forma non si può ripristinare, sfugge agl' imitatori, non è materiale di scuola: lí è la grandezza inimitabile di uno scrittore. Voler lodare o biasimare il Manzoni per avere scelto questo o quel contenuto, sarebbe puerile, perché la scelta del contenuto è fatale, appartiene all'ordine stesso della civiltá umana e si fa la scelta sotto la pressione dell'ambiente esterno, della educazione ricevuta, dello stato della civiltá in un dato tempo; è quello un segno esteriore della vita in mezzo alla quale si trova l'autore. E adirarsi o congratularsi col Manzoni per aver pigliato quel contenuto, è come adirarsi o congratularsi con l'ordine stesso delle cose.

Dov' è la grandezza di lui, sí che decompostosi il contenuto, il libro rimane immortale accanto ai capilavori dell'arte?

È in ciò che proprio è suo, inaccessibile agli imitatori, nella finezza psicologica, nell'armonia delle sue facoltá, nell'evidenza e plasticitá della rappresentazione, in quell'alta ironia, in quel profondo senso del reale, nella sua idealitá. Tutto questo rimane come l'aureola del genio, incomunicabile. Se dal lavoro togliete ciò che è geniale e personale, rimane la materia astratta, il contenuto privo de' suoi elementi formali, e quel ch' è stato continuato dopo Manzoni non è la sua forma, ma la materia separata dalla forma che Manzoni le aveva data.

È materia epica, lirica, non potuta divenire drammatica. Negl' Inni è la storia di Cristo, la sua nascita, la passione, la risurrezione, la Vergine Maria come base epica d'una poesia cristiana. Che è la materia astratta nel *Cinque maggio?* È il soffio della provvidenza che alita sopra la storia, divenuta strumento di essa. Che cosa è questa materia ne' *Promessi Sposi*, staccata da tutto quel contenuto storico in cui il poeta l'ha calata? Un mondo morale, evangelico divenuto criterio e regola di quel mondo storico e positivo.

E qual' è la parte lirica? La repressione degl' istinti naturali in nome di quest'ordine superiore, l'astinenza, la continenza, la pazienza, l'umiltá, la rassegnazione, il perdono tutte le corde piú soavi e, se posso dir cosí, femminili dell'anima. — Contenuto epico-lirico non potuto diventare drammatico, perché anche nella tragedia storica rimane fuori della vita, non entra nelle contraddizioni della realtá sí che possa spuntare l'antagonismo che genera il dramma.

La storia di questo contenuto è una storia di decomposizione. Com' è andato innanzi, invece di svilupparsi e acquistare nuova serietá, ha degenerato, e, cosa maravigliosa, in poco piú di trent'anni è nato, s' è formato, s' è decomposto. Quali sono i fenomeni di questo cammino a ritroso? Dapprima è l'esagerazione. Quando non potete cogliere un contenuto nella sua realtá, subito lo guardate nel di lá, l'esagerate e l'esagerazione è il primo segno che il contenuto cessa di essere vivente. Tom-

maso Grossi è esagerazione di Alessandro Manzoni, Giulio Carcano è esagerazione di Tommaso Grossi. Il soprannaturale che apparisce solenne, con caratteri sublimi in Manzoni, diviene vuoto fantastico; e quell'affetto cosí soave e tenero e pieno d'unzione in lui, diviene sentimentalismo. Le situazioni son spinte allo strano, le fanciulle spinte alla tisi, le Ildegonde al delirio.

Secondo fenomeno è la mutilazione del contenuto, il quale perde la sua ampiezza, la sua serietá, e si riduce a certe proporzioni corrispondenti a quegli strati sociali nei quali c'è ancora un'eco vivente di esso. Che diventa l'Epopea manzoniana? Diventa Gesú bambino, Maria Vergine, angeli, santi. E quali materiali storici vi corrispondono? La fanciulla, la suora, la vergine, l'orfana, il curato, il villaggio, la moltitudine. Quel mondo, uscito dalla coltura, si fa diminutivo, s'impiccolisce, si mette a contatto di quegli strati sociali ne' quali, ripeto, può trovare ancora eco.

Il terzo fenomeno qual'è? Esagerazione in Tommaso Grossi e nel Carcano, impiccolimento nel Padula, nel Parzanese e in tutti quei fattori d'inni a San Luigi Gonzaga, a Sant'Ambrogio, alla Madonna, ecc. — ciò che si chiama letteratura popolare. Viene l'ultimo segno della decomposizione, il contenuto che prima era sostanza, diviene fraseggio convenzionale, maniera, colorito, accessorio del quadro, un puro gioco di forme senza serietá interna. Se guardate i poeti, non solo napoletani, ma lombardi e toscani di quel tempo, trovate una nuova maniera sostituita alla antica. Prima tutto era mitologia, ora c'è castelli e conventi, ed in Calabria antri de' briganti invece dei castelli, poi i Gesú, le Marie, gli angioli, e poi le fanciulle festanti, le giovani tisiche, le morti rassegnate, le Ildegonde in delirio, e il delitto che spesso finisce colla rassegnazione della morte cristiana.

Ora possiamo renderci ragione di quel fatto che ci fa tanta maraviglia, di una cosí rapida decomposizione. Come avvenne? Ed io pur ve l'ho detto, specialmente parlando degli ultimi poeti meridionali. Gli è che in tutta quella coltura vediamo

vuota arte, il vuoto artista, gli è che quel contenuto non produce seria ispirazione religiosa, ma ispirazione puramente letteraria, anche nel Manzoni. Non insisterò su tale argomento, ve l' ho spiegato a lungo altra volta: quel mondo religioso nel Manzoni è una bella luce che rende piú cara una testa.

Dopo la lettura di Alfieri, di Parini, di Foscolo, chi si volge agli inni, al *Cinque maggio*, dirá: ma che è avvenuto in Italia? Qual cataclisma sociale c' è stato? Tanto spiccata è la differenza tra quel primo contenuto morale, politico, antireligioso e il contenuto religioso di poi. Vero sentimento religioso non c' era stato in Italia. Un movimento religioso che agita la societá nelle sue profonditá, si manifesta come lotta. Il contenuto manzoniano è la religione ricondotta ai suoi principii, puramente evangelica, è la comunione de' fedeli, la povertá del clero, il mangiare *in caritá,* il sentimento religioso in tutta la forza delle prime impressioni. Se tutto questo non fosse cosa puramente letteraria, chi avrebbe potuto rappresentare un ideale religioso cosí puro senza guardare subito alla decadenza della Chiesa?

Allora sarebbe nato il dramma, la lotta, avremmo veduto quegli uomini combattere l' ignoranza e la superstizione nelle moltitudini, l' ignoranza e la corruzione nel clero; combattere la gerarchia sottratta alla comunione dei fedeli, ridotta prima ad oligarchia, poi divenuta dispotismo infallibile in mano d'un solo; combattere soprattutto i fini temporali e politici della Chiesa. Se la lotta si fosse ingaggiata su questo terreno, immaginate che vita avremmo avuta, che letteratura. Movimento cosí fatto si trova in Germania dove era riscossa contro i francesi, si trova anche in Francia dove se non religioso, era politico; in Italia era puramente letterario.

Quando vediamo in pochi anni gli stranieri cacciati tornare e tornare i Borboni e gli altri tirannelli, domandiamo: perché tanta catastrofe? Lo spirito era dunque mutato? La coltura era cangiata? No, da un canto c' era sempre la moltitudine ignorante, dall'altro la gente colta che aveva ancora il suo credo in Parini, in Alfieri, in Foscolo. Qui era solo il contraccolpo di ciò che avveniva fuori d' Italia, e lá si formava quel contenuto

che trovò sí grande espressione artistica in Alessandro Manzoni. Un contenuto semplicemente letterario finisce nella vuota arte e nella vuota letteratura: dal quattrocento alla metá del secolo scorso la letteratura nostra fu solo arte e forma e finí nella musica: lo stesso fenomeno si verificò nel *ricorso* degli ultimi trent'anni. E vi dirò una parola severa ma precisa, che compendia tutto ciò che vi ho detto: la letteratura italiana diventò un'Arcadia con licenza de' superiori.

Questa fu la sorte del contenuto manzoniano come arte.

E quale sorte ebbe come critica? Perché non fu solo arte, ma critica, filosofia, storia e sarebbe monca rappresentazione guardarlo solo come arte.

Manzoni non ha scritto trattati di critica, né ha fatto applicazioni critiche con fini speciali: ha trattato di critica per incidente nella polemica co' suoi contraddittori e ne' discorsi storici. E, nondimeno, se vogliamo togliere dalle opinioni di Manzoni tutto ciò che è soverchiamente personale, ove si vede una mente che non ha ancora idee chiare, ma vigorosa ed originale, se togliamo la confusione di ideale e di reale, se guardiamo l'applicazione della sua dottrina nel romanzo; da Manzoni escono tre grandi idee critiche che hanno importanza universale: — misura dell' ideale, il vero positivo e storico, la forma diretta e popolare.

Che cosa è la misura dell' ideale? È l' ideale calato nelle contraddizioni della vita e che in essa trova limite e misura. Che cosa è il vero positivo e storico? È la natura e la storia sostituita al lusso dell' immaginazione e della fantasia, è reazione contro l'Accademia e l'Arcadia.

La forma non è piú presa astrattamente come tale, come bella o brutta; ma come espressione quasi limitata e misurata del contenuto di cui è la faccia. Ecco i tre grandi principii che nascono meno dalla critica del Manzoni che dal suo modo di lavorare.

Che diviene questa critica in mano a' seguaci? Lo stesso che il contenuto, come abbiam visto. Lasciamo stare la moltitudine, prendiamo due critici valorosi che sono sopravvissuti: Niccolò Tommaseo e Cesare Cantú.

Non voglio qui parlarvi a lungo di Niccolò Tommaseo come scrittore. Egli non ha le grandi qualitá dello scrittore, non la vivacitá organica della rappresentazione, non l'abbondanza di analisi che si trova nel periodo nutrito e pieno di fatti, proprio dello stile del Manzoni; spesso ti riesce comune nelle immagini, ricercato nell'affetto. O, per dir meglio, tutto questo è in lui in misura ordinaria, che non gli dá fisonomia propria e distinta.

Le cose si presentano innanzi al Tommaseo non nella loro totalitá organica, ma una dopo l'altra, a membri, a incisi, in una forma non solo precisa, ma concisa, — concisione che non è condensamento, è assottigliamento. Le forme non gli si presentano corpulente e piene di buon sangue, ma come stecchite, assottigliate. A quel modo che gli antichi cristiani nel primo ardore della fede mortificavano il corpo col cilizio e, per essere santi, diventavano cadaveri ambulanti, cosí il Tommaseo mortifica la sua forma col cilizio — lasciate passare il paragone un po' secentista — e quindi le sue immagini sono stecchite, senza corpo, senza luce, somigliano a que' suoi santi, cadaveri ambulanti del tempo passato.

Ho bisogno di citarvi qualche brano per mostrarvi questo stile del Tommaseo, scrittore, del resto, notissimo a voi. Egli scrisse un romanzo storico — *Il duca d'Atene*. — Ebbene, vuol rappresentare soldati che insorgono contro il loro capitano; il popolo chiede tre teste, ed i soldati per paura del popolo vogliono costringere il capo ad abbandonare i suoi complici; rappresentare la resistenza di lui, poi la sua vigliaccheria. È una situazione che, trattata da un grande scrittore, dovrebbe mettere in rilievo tante passioni diverse, e nell'uomo di audace divenuto vigliacco, e ne' soldati che appunto per paura del popolo diventano audaci verso il loro condottiero.

« I soldati fremevano, scrive il Tommaseo. I piú codardi minacciavano gittar lui dalle finestre ai latranti di sotto; i migliori volevano s' indugiasse; gli animosi mettevano innanzi l'onore dell'arme francesi: i prudenti rispondevano, qui cedersi al numero, non al valore, altrove espierebbero questa e altre macchie in Fiorenza

contratte; la vita esser lunga, e un dí di battaglia ad anima di soldato esser buono lavacro. Vinse il partito de' prudenti; tornarono al duca dodici de' principali e spronavano. Egli sempre meno restío, ricalcitrava pure: ond'uno di quelli, rompendo alla fine ogni ritegno, posta la mano sul pomo della spada, e porgendo l'altra fin sotto il viso di Gualtieri: — È oramai tempo di scegliere: o la testa dei tre, sire duca, o la vostra.

— Che di' tu? — esclamò egli, ritraendosi inorridito quasi dal tocco d'una serpe.

— Io dico il voler mio, e il volere de' trecento raccolti qui fuori.

E i trecento a una voce: Vogliamo. E picchiavano con le lance chi il suolo e chi l'armi ».

È stile moderno questo? È la forma diretta e popolare del Manzoni? Ci vedete reminiscenze del Davanzati, anzi bisogna tornare piú indietro, reminiscenze di Dino Compagni. Con questa differenza che Dino nel 300 doveva scrivere a quel modo, perché la vita in quello stato, non ancora adulta, era ancora tutta fuori. Pure, sotto quella concisione di Dino quante cose sentite muoversi; la sinceritá dell'autore, la maraviglia, la compassione, lo sdegno: e ciò lo rende eloquente. Perché la concisione del Tommaseo vi lascia freddi? Perché non sentite dietro di essa né autore né attori.

Non ci vuol gran fantasia per figurarsi trecento soldati che penetrano adirati nella stanza del loro capitano, le passioni che li muovono, ciò che si agita nel cuore del capitano, e sentite cosí ciò che di magro e di stecchito è nello stile del Tommaseo. È evidente, quand'egli scriveva, aveva innanzi il trecento. Ma quel modo di scrivere proprio di quel tempo, se lo trasportate nei tempi moderni, diventa artificiale.

Non dirò che tutti i lavori letterarii del Tommaseo sieno cosí artificiali e stecchiti. Piú tardi ha sentito di piú la vicinanza del popolo, gli avvenimenti hanno allargato il suo orizzonte. Si sente nel suo stile un po' piú di abbondanza, un certo calore di affetto e, se posso dire cosí, una certa unzione sincera. Perché, bisogna non dimenticarlo, Niccolò Tommaseo non solo è scrittore ma grande patriota, fu il difensore di Venezia con

Daniele Manin, la sua vita di emigrato a Parigi fu esemplare e piú degna ancora è la vita presente. Quasi emigrato volontario, vecchio e cieco, si ostina a vivere del suo lavoro, rigettando favori, doni, offerte governative. Tutto questo è nobile, è bello, e ne troviamo traccia in una certa sinceritá ed unzione ne' suoi lavori, specialmente quando parla di affetti e di morale.

Gli scrittori o toccano la sommitá o c'è un fato che li raggiunge tutti: brillano per poco, poi vanno a raggiungere le acque di Lete. Ciò che rimarrá del Tommaseo non sono questi tentativi artistici. Egli ha solide qualitá. Uomo di molta coltura, non precisamente moderna, perché gli è estraneo tutto il movimento del secolo XIX, specialmente in Germania; ma tutta la coltura classica e moderna fino al secolo XVIII, se l'ha appropriata: conosce i tedeschi che conosceva Foscolo, quelli cioè che erano noti in Italia quando Tommaseo fece le sue prime prove letterarie. È dotato di grande finezza ed acume di osservazione, e, se i suoi giudizii non sempre sono esatti, rivelano uno spirito sottile nell'investigazione. Ha fatto molti lavori filologici che saranno apprezzati meglio quando questi studii si rialzeranno in Italia. Rimarrá il suo *Dizionario dei sinonimi*, unico lavoro di simil fatta che abbia l'Italia, scritto certamente con l'aiuto della cognizione di altri lavori simili, come quello del Gérard in Francia; ma fatto con quell'acume di cui vi ho detto. E rimarranno i lavori filologici intitolati, credo, *Esercizi letterarii ad uso delle scuole d'Italia*. Sono giudizii pubblicati per le stampe successivamente su scrittori antichi e moderni, notevoli per le osservazioni filologiche.

Degno di considerazione è un libriccino intitolato il *Bello sensibile*, dove ha raccolto tutti i suoi giudizii sull'estetica, quello che nel suo spirito si è maturato pienamente, ed abbozzi, schizzi, cose da doversi maturare appresso. Di questi ultimi non parlerò, osserviamo invece quel ch'è compiuto, per poter vedere che cosa sia divenuta la critica del Manzoni.

Il bello è l'unione di molti veri in un sol concetto. Il sublime è anche l'unione di molti veri compresi dall'anima

in un concetto, con qualche cosa nell'unione che incute maraviglia. La differenza tra il bello ed il sublime è solo di grado. — Che cosa è il brutto? Il bello è ordine, è Dio, il brutto è disordine, negazione, *caos*, e non può esistere che richiamando col contrasto l' idea dell'ordine. — L' Ideale non è accozzo di belle forme in una, come si dice abbia fatto Zeusi nel suo famoso quadro, l' Ideale è un' idea colta attraverso le cose.

Ma, è bello dire: unione di vari veri compresi dall'anima in un concetto: però quale forza permette allo spirito di comprendere nel vario l'uno, ne' diversi veri il concetto unico? Questa forza è il sentimento. L' uomo, anche quando avesse potenti facoltá filosofiche e intuisse perfettamente il vero, non potrebbe renderlo artistico se non avesse sentimento; il quale, dice il Tommaseo, è il fuoco sacro di cui il bello risplende. — Il vero è religioso, morale, naturale e storico. L'arte dunque non è piú trasformazione della storia e della natura? L' immagine non interessa piú nell'arte? No, è scomunicata, l' immaginazione anch'essa è scomunicata, perché l' immagine è corpo, e far cosa bella significa spiritualizzare. L' immagine è il piú basso elemento dell'arte.

Senza seguire il Tommaseo ne' giudizi particolari, credo avervi detto quanto basta per farvi comprendere il fondo della sua dottrina. È l' immaginazione reietta e supplita dal sentimento, l' immagine considerata non come sostanza, ma come semplice simbolo; la natura è altare di Dio, l'arte è simbolo dell'altra vita. Se esaminate bene tutto questo, trovate lo stesso assottigliamento che vi ho indicato nel suo stile.

Se il bello, il sublime, l' ideale, il brutto, ecc., fossero corpi che poteste mettere in un fornello chimico per decomporli, che ne uscirebbe? Certamente, uscirebbe il vero religioso, morale, storico, naturale; e ci trovereste anche il sentimento e tutti gli elementi della vita. Ma che cosa fa sí che tutti quelli elementi prendano poi una forma che diciamo bella? Il bello non è questo o quell'elemento che entra nella sua composizione,

ci dev'essere una forma in cui tutti gli elementi s' incorporino. Ora, il Tommaseo ha decomposto il bello, ha eliminato ciò che è proprio di esso, ed ha lasciato intatti gl' ingredienti. È come se pigliaste un corpo e lo notomizzaste; trovate nervi, tessuti, ossa, ma non potete trovar la vita: il mistero è appunto la vita.

Il bello pel Tommaseo è unione di molti veri in un concetto. Se è concetto, è filosofia; se unitá, tutto è unitá in questo mondo, meccanica, matematica, filosofia, politica, ecc. L' importante è spiegare perché quest'unitá è chiamata *bello, sublime, ideale*. Qui è il difetto del Tommaseo. La sua dottrina rimane lavoro puramente personale; forse io sono stato il primo che se ne occupasse. Le regole critiche di Manzoni non sono incorporate col suo mondo poetico, sí che morto quel contenuto, anch'esse debbano morire. Sono cavate dalla natura, da quella natura da cui Orazio ed Aristotile trassero le loro, e perciò hanno quel carattere universale che deve avere la critica, sí che possa applicarsi ad ogni contenuto, ad ogni forma.

Senza dubbio, se dovessimo esaminare santa Caterina da Siena e gli scrittori ascetici del trecento e volessimo trovare un criterio adatto, prenderemmo quello del Tommaseo che sarebbe giusto in quel caso, e diremmo con lui che quegli scritti sono animati da sentimento religioso, non da sentimento estetico, tanto che per quegli scrittori la poesia era la brutta realtá. La poesia è alterazione della veritá storica, e il Tommaseo la chiama menzogna e finzione colpevole, come i trecentisti la chiamavano figlia del Diavolo. Ma se questo modo di concepire e di sentire d'un dato tempo lo volete rendere universale, come potete comprendere Omero e Virgilio? Come comprendere Dante ed Ariosto, dove la sostanza è l' immagine o ciò che si chiama la parte plastica, corpulenta, in cui la vita circola liberamente con sangue buono e sano?

Tommaseo ch' è buon filologo ed erudito non applica la sua teoria quando parla di Omero e di Virgilio; allora il cristiano cede al filologo, all'erudito che sente le bellezze dei

classici e le analizza bene. Non ha il coraggio di applicare in tutto la sua critica.

C' è stato un uomo che ha avuto questo coraggio ed ha applicato quella teoria crudelmente a tutti gli autori, a tutta la storia. Capite che parlo di Cesare Cantú. Il miglior comento a ciò che ho detto del Tommaseo sará di vedere le applicazioni che il Cantú ha fatto di quella dottrina.

[Roma, 23 e 24 marzo 1873.]

XV

CESARE CANTÚ

DECIMAQUINTA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Cesare Cantú nacque quando gli studii storici erano la moda del secolo, quando Carlo Troya pubblicava i primi suoi lavori, Alessandro Manzoni i suoi discorsi su alcuni punti della storia del Medio evo, quando in Francia ed in Germania s' era afforzata la tendenza a questa sorte di ricerche e ingrandito il movimento relativo. Potete dunque comprendere perché i primi studii del Cantú, come del Grossi e degli altri della scuola lombarda, furono storici e sopratutto rivolti a conoscere meglio il Medio evo ed i tempi moderni, uscendo dai limiti di Grecia e di Roma in cui prima era stata chiusa la storia.

Accanto a questa tendenza storica ce n'era un'altra tutta ideale ed artistica, cominciata con gl'*Inni*, che andava a concretarsi ne' romanzi e nelle novelle.

Il giovane Cantú in mezzo ai suoi studii fu sorpreso da questa voga e volle anche lui scrivere un romanzo storico, frutto degli studii che faceva allora sul Medioevo, la *Margherita Pusterla*.

Giá in questo primo saggio si sente qualche cosa di piú vigoroso che non sia nella scuola lombarda. Perché la tendenza letteraria contro cui pugnava la scuola era la forma idillica metastasiana nella quale s'era sciolta l'antica letteratura, e, nondimeno, in fondo, la scuola stessa era anche un idillio,

idillio cristiano con quelle corde sí soavi in movimento, con quella rassegnazione che giunge fino alla consunzione ed alla tisi, con quel non so che di flebile e di molle di cui essa è penetrata. Cantú cercò pel suo romanzo corde piú sonore, tocchi piú vigorosi, effetti estetici piú violenti, cercò sprigionarsi da quell'aura molle e flebile del Grossi e degli altri e conseguire una forma artistica piú risentita.

Poco poi abbandonò questa via. Cesare Cantú, artista poco felice, divenne Cesare Cantú lo storico. Tornò a quegli studii quando la storia in Europa era giunta al suo momento di crisi.

Per farvi comprendere quest'autore vi debbo rapidamente fare il quadro del movimento storico che si presentava innanzi a lui. C' era una reazione spinta fino all'odio contro il secolo XVIII; Voltaire era la *bestia nera*, segno agli strali di tutt' i giovani scrittori del nuovo secolo, ed è anche per Cantú l'uomo contro cui piú spesso vibra saette. Di che s' imputava il secolo XVIII? Di aver falsata la storia, pur ingrandendone le proporzioni. Non era piú la storia strettamente politica come quella del Machiavelli e del Guicciardini; vi si vedevano le cause interne e non soltanto quelle che mossero gli attori principali; ma le grandi cause, sociali e collettive, religione, letteratura, scienza, arte, istituzioni politiche, economiche, sociali; immenso e nuovo materiale che il secolo passato portò nel determinare la storia.

Ma insieme, dicevasi, essa era stata falsificata, perché invece di servirsi di quel materiale religioso, filosofico, politico per ispiegare la storia politica, si torcevano, si mutilavano, si esageravano i fatti cangiandoli in istrumenti per propagare certe idee religiose, filosofiche, politiche. E, come suole accadere, la reazione combattendo il secolo XVIII, cadde nello stesso errore, e mutilava, torceva, esagerava i fatti per la propaganda e la giustificazione di un nuovo complesso d' idee. Se prendete il quadro che fa lo Schlegel della storia moderna, i lavori del De Maistre, del Ballanche ed anche della Staël, vedrete cambiata la musica rimanendo lo stesso motivo, cambiato il fine, rimasto quel modo di trattare la storia.

Ben presto la reazione religiosa si mutò in movimento filosofico: agli Schlegel si contrappose Schelling, piú tardi Hegel; in Francia sorgeva una nuova filosofia. Che accadde quando la storia uscí dalle mani teocratiche e capitò in mani metafisiche? Ci fu sempre la profanazione della storia come storia, si partiva da certi preconcetti e si usavano i fatti scientemente o no per mostrare la giustezza e la veritá di qualche concetto filosofico.

Pure nella storia, che chiamiamo metafisica per distinguerla, c' è un certo spirito di conciliazione che non potete chiamare piú reazione. È veduta molto dall'alto, cosí alto che vi trova luogo il mondo orientale e il mondo pagano e il mondo cristiano, tutti gli elementi vi sono conservati, allargati: è come una sistematica comprensione di tutto lo scibile, sistema che poi fu chiamato *eclettismo*.

Quando Cesare Cantú riprese i suoi studii storici, la storia si trovava a questo punto che ho detto di crisi. Il Guizot aveva scritto la *Storia della civiltá*, il Villemain il suo *Corso di letteratura*, Cousin il trattato *Del vero, del bello e del buono*. In tutti questi scritti e in altri simili sentite un' imparzialitá per cui si dá al cristianesimo quel che gli tocca senza menomare l' importanza di altri elementi della storia. A quest'ordine di idee si riattacca Manzoni.

Una grande idea traversò allora l' immaginazione giovanile del Cantú, tentare la storia universale. Non una storia politica; ma narrare tutta la vita di tutte le nazioni, vita politica, religiosa, morale, intellettuale, economica. L' idea deve spaventare, è lavoro cui non bastano tre vite d'uomini. Pure fu accolta da un editore e, parte la facile penna del Cantú, parte le premure dell'editore, il lavoro fu compiuto in tempo abbastanza breve.

Ebbe molte edizioni, fu tradotta in francese, non mancò quella che si chiama la *claque* dei giornalisti, elogi de' giornali francesi, tedeschi ed italiani, ed anche ciò che contribuisce molto alla voga de' libri, critiche violente. Ero giovane allora; ma ricordo il gran chiasso che si fece quando la storia fu pubblicata.

Ora che è divenuta? Ha ritenuta la sua importanza? È stimata ancora un lavoro serio? Gli scrittori ricorrono ad essa? Si continuano le edizioni? — Voi avete giá pronta la risposta: è quasi caduta nell'oblio. Pure, se vogliamo intendere il significato di Cesare Cantú dirimpetto a Manzoni, dobbiamo un po' fermarci su questo lavoro colossale.

Com' è concepita la storia universale? Prima è il racconto de' fatti di un'epoca, come si faceva a' tempi del Guicciardini e del Machiavelli, racconto solo di fatti politici. Poi capitoli ne' quali si cerca rappresentare la vita religiosa, scientifica, letteraria, le istituzioni politiche, economiche di quell'epoca.

Intendete giá gl' inconvenienti di siffatto metodo. Non è piú la storia come arte, rispondente al suo obbietto di presentare tutta la vita d'un popolo. Non si può gittar questa vita in un fornello chimico, decomporla e pigliarne i vari elementi l'uno staccato dall'altro; bisogna accettarla nella sua totalitá e far sí che i fatti esteriori sieno trasparenti e lascino vedere i fatti interiori, le cause religiose, morali, ecc. Separate i vari elementi, lavorate di analisi e l'unitá organica della vita vi sfugge, non avete mai l'ultimo risultato di un'epoca; conoscete piú o meno idee, costumi, istituzioni, avvenimenti, non tutto un periodo di tempo nel suo complesso.

Pure parecchi storici han seguito questo metodo, anche il Mommsen. Ma perché si possa riuscire a bene è necessario digerire que' materiali, assimilarseli, non compilarli semplicemente, ma imprimervi un' impronta propria e ricordare continuamente la connessione tra i fatti spirituali ed i fatti materiali. Ciò distingue una gran mente, un grande storico.

Che è avvenuto a Cesare Cantú? Nella storia del nostro spirito v'ha due momenti, prima si raccolgono i materiali, ma senza idea fissa e scopo determinato, ed essi sono accumulati non ordinati, sí che l'episodio sta accanto al principale, l'accidente vicino al sostanziale, l' insignificante aneddoto vicino ad un fatto pieno di significato, e i mediocri sono confusi coi grandi uomini. Roba non ancora digerita la quale, se la smaltite cosí come sta, è materiale storico grezzo, senz'ordine e senza pro-

porzioni, una calca di uomini e di fatti in cui non penetra la forza dello spirito regolatore.

Pel Cantú non venne il secondo stadio del cammino dello spirito, quando questo lavora su' materiali accumulati, cerca assimilarli, distinguerli, ordinarli, chiarirli. Tutti que' capitoli aggiunti alla semplice narrazione, sono immensa copia di fatti d'ogni natura e di ogni importanza, senza il filo conduttore dell'ordine e della proporzione. È il caso del viaggiatore che dopo lungo cammino giunge alla meta col capo pieno di cose vedute senza averci mai riflettuto lui, senza che altri lo abbia fatto riflettere.

È certo un merito pel Cantú aver raccolto tutto quell' immenso materiale e presentatolo agl' Italiani, quando pochi erano iniziati a quel movimento di studii. I Lombardi hanno il privilegio di essere vicini alla Francia ed alla Germania, e sono i primi a raccogliere ciò che si fa in Europa. Il Cantú ha avuto innanzi tutto il movimento storico della Francia, della Germania ed anche dell' Inghilterra e ci ha presentato molte ricchezze quantunque con molta borra.

Quando si pubblica un lavoro, c' è sempre un altro lavoro segreto di cui l'autore serba la chiave. Leggete il *Carmagnola* del Manzoni; voi non sapete quanti studii l'autore ha dovuto fare, quali ricerche storiche e critiche. Pure, talvolta lo scrittore non solo pubblica il lavoro, ma anche il segreto, lascia vedere gli strati inferiori da cui quello emerse. Cosí la *Colonna infame* del Manzoni è parte di quel lavoro segreto da cui è uscito il romanzo, e che, pubblicata, diventa un'altra cosa, con altro scopo ed indirizzo.

Il Cantú ha pubblicato tutt' i documenti che ha avuti innanzi, raccolta preziosa sopratutto quando non vi aggiunge giudizio suo e cita le fonti a cui ha attinto. Vi si può trovare argomenti per mille lavori. E volete comprendere che cosa sia tutto quell' immenso materiale? Se si trattasse di storia greca e romana, non ci sarebbe da maravigliare, c' è tanto che si deve badare piú a sceverare che a raccogliere. Ma allora sorgeva e sviluppavasi un mondo nuovo, l'orientale; uscivano im-

portanti lavori sull' India, su la Persia, su gli ebrei, guardati da nuovo punto di vista; — centro la lingua sanscrita. Cosí formavasi la filologia moderna. S' iniziavano nuovi studii, quelli, per esempio, di filosofia della storia; la geologia progrediva, — lavorando intorno ai misteri della formazione della terra come la filosofia della storia intorno ai misteri della storia; progrediva di molto anche la economia. E Cesare Cantú gittava nella sua opera questo materiale nuovo e che poteva interessare gl' italiani, estranei a tanto movimento intellettuale, alla rinfusa, come gliene giungevano notizie. Ciò sia detto a sua lode.

Ma è egli solo un compilatore? Se cosí fosse, non ve ne avrei parlato: opere di compilazione hanno scopo limitato in piccolo cerchio e non lasciano orma duratura. Si può chiamare grande erudito come il Muratori ed il Tiraboschi per fatti scoperti o accertati da lui, entro fonti trovate da lui?

Nemmeno questo. Ciò che importa davvero nella *Storia universale* è un' idea, un significato, che riattacca il suo autore alla scuola manzoniana.

Cesare Cantú si professa discepolo del Manzoni, ed ho trovato questa frase di lui: « La sua luce (di Manzoni) diventò in noi calore » —. Manzoni infatti non è uomo di azione; contemplativo, e' rimase nel puro campo artistico, storico, critico. Conseguenza di questa posizione è che la sua scuola doveva diventare — e diventò veramente — un'arcadia. Mancava al contenuto manzoniano l'uomo militante che cercasse trasfonder quello nel campo dell'azione. Quest'uomo fu Cesare Cantú, e perciò ei diceva: la sua luce diventò in noi calore; — egli volle portare quel contenuto che rimaneva astratto, in mezzo alla vita reale.

Nel contenuto del Manzoni, trovate la Chiesa cristiana nella puritá delle sue origini, la Chiesa cattolica degenerata e il mondo moderno. Manzoni solleva ad alto ideale poetico la Chiesa cristiana con le sue qualitá filosofiche e morali; della Chiesa degenerata non tocca, la considera come non avvenuta: pone il passato contro i vizi del presente. Accetta il mondo moderno, ma lo considera come implicato nell' idea cristiana, conseguenza dello sviluppo di essa. Democrazia, libertá, egua-

glianza, fratellanza — egli dice — tutto questo è nel Vangelo. Se considerate il cattolicesimo, non come principio, immobile, ma come principio che cammina, lá trovate il mondo moderno. A questo principio che egli crede compreso nell' idea cristiana, Manzoni dá spirito e forma moderna, e cosí si tiene in un certo equilibrio, sí che non entra mai nel vivo del presente, nelle questioni religiose e politiche. Chiuso nel passato, quando la sua anima di sincero patriota è scossa dal movimento italiano, concepisce una canzone in occasione del proclama di Rimini fatto da Gioacchino, compone un'altra bella canzone nel 1821; ma questi lavori rimangono ignoti finché le cose non mutano aspetto, e il suo spirito rimane sempre chiuso in sé e contemplativo.

Mi ha fatto molto ridere il vedere in una strenna del 57 o del 58 elogi di Ferdinando II, imprecazioni contro le aspirazioni a libertá, e poi, in altra strenna del 60, canzoni a Garibaldi, alla libertá, all' Italia composte da' medesimi autori. Ciò vi mostra quanto fosse arcadica quella letteratura. Ma quel che ammiro sempre nell'armonica figura che si chiama Alessandro Manzoni, è il rimanere nella posizione presa una volta. Egli, che non si sentiva capace di azione e si tenne chiuso nel suo gabinetto, venuto il 60 mantenne quella posizione, ed ora lo trovate qual era prima per la natura del suo ingegno e del suo carattere.

Quando Cantú prende a scrivere la *Storia universale*, non può rimanere nell'astratto; non si tratta di opera letteraria, deve toccare questioni importanti e vive, ed a ciascuna di esse, rompendo l'equilibrio di Manzoni, applicare i principii del contenuto della sua scuola. Può prendere posto a destra o a sinistra — perché accade di un contenuto come di un parlamento —; ma deve prenderlo.

Qual' è la sinistra del contenuto manzoniano?

È la posizione del Lamennais in Francia, piú tardi di Victor Hugo e del Lamartine: porre in rilievo l'opposizione tra la chiesa primitiva e la chiesa presente, combattere l' idea degenerata in nome dell' idea pura e far valere lo spirito moderno, non

solo come conseguenza dell' ideale cristiano, ma come avente qualche cosa di proprio ed anche di piú importante. Quando Lamennais in nome di Cristo fulmina la tirannia e condanna gli oppressori della Polonia si vede l'uomo che sviluppa quel contenuto nel senso di libertá e di progresso.

Cesare Cantú è soldato di questa scuola, ma invece di procedere innanzi, va indietro. Se leggete la sua *Storia*, egli ammette interamente il mondo moderno, parla di libertá, di indipendenza, di nazionalitá, d' Italia, di libero pensiero, spesso con una specie di *lirismo* nell'espressione. Se tutto questo è sostanziale, bisogna metterlo d'accordo con la storia, altrimenti si hanno frasi pompose senza serietá.

Domando: Potete voi parlare di libertá e ammettere la censura? Predicare la libertá di coscienza, la libertá individuale e ammettere l' infallibilitá del papa? Predicare, poniamo, la Chiesa pura, primitiva, e ammettere il papato coi suoi fini politici e temporali, ammettere finanche la famosa milizia della Chiesa, — contro cui il mondo moderno insorge sempre quando non ha la vista turbata — i gesuiti? Quando troviamo da una parte quelle frasi pompose e dall'altra, nella narrazione, lo scrittore che cerca circostanze attenuanti pe' delitti, che cerca giustificare non solo, ma spingere la giustificazione fino al panegirico delle istituzioni della Chiesa, dobbiamo dire che lí, in fondo è la reazione, piú pericolosa perché inverniciata di frasi che arieggiano le idee moderne.

Perché tutto questo non vi sembri esagerazione mia, citerò alcuni brani della sua *Storia*. La sua idea, come vedrete, non è solo cristiana, ma cattolica, sí che giunge fino alla giustificazione del sant' Ufficio.

Cominciamo dai gesuiti. Sapete che quelli chiamati cattolici liberali, i quali vanno per la via aperta dal Manzoni, portano sulla loro bandiera: combattere i gesuiti; e si considerano come rappresentanti della reazione pura. Anche Gioberti, che prima tentò amicarseli, finí col *Gesuita moderno*. Non voglio certo abbassare questa milizia sacra del papato, che ha rappresentato e forse rappresenterá ancora una gran parte nella storia. Le

istituzioni storiche, invece di lodarle o biasimarle, bisogna intenderle. — Ebbene, ad essi si rimprovera aver fatto della religione un'arma del potere temporale e politico, volere sempre ingerenza negli affari pubblici e ne' governi; — che, per meglio domare il laicato, presero abito e modi laicali, sí che tra i monaci son quelli che meno paiono monaci, — che pensarono impadronirsi della coltura e delle scuole per essere signori dell'opinione; — infine, che per accrescere il numero de' loro aderenti, rilassarono la morale introducendovi distinzioni casistiche, e ammisero certe indulgenze nella confessione delle colpe, eguale alla rigiditá con cui sostengono i principii generali della loro dottrina.

Non entro nel merito di queste accuse. Ma che fa Cesare Cantú? Tutte queste accuse non esistono, raccoglie in breve le qualitá lodevoli de' gesuiti e poi dice: *Hecce homo*. E cominciate a trasecolare dalla prima frase: l' ignoranza e la corruttela del clero ai tempi della Riforma, per Cantú sono un pretesto; e quando Lutero si scagliava contro quella corruttela, la sua indignazione era rettorica:

« La Riforma avea tolto a pretesto l' ignoranza e la corruttela del clero? ed essi mostransi studiosi e di una costumatezza che i maggiori avversari non poterono se non dire ipocrisia! Si sono paganizzati i costumi e la disciplina? essi gli emendano con gli espedienti migliori, cioè con l'esempio e l'educazione. L'alto insegnamento è negletto? essi se ne impadroniscono. Vedono ottener lode la poesia latina? Essi formano a quella gli scolari. Piacciono le rappresentazioni? ed essi ne danno di sacre. È tacciata la venalitá e la ingordigia del clero? ed essi insegnano gratuitamente, gratuitamente si prestano alle cure delle anime, istituiscono scuole pe' poveri, esercitano la predicazione. Non stitichezza nel confessare — stitichezza, quella morale rilasciata? — non volgaritá nel predicare, non eccessiva disciplina che maceri un corpo destinato a servigio del prossimo; non istancare i giovani, né *prolungarne l'applicazione piú che due ore*, e ricrearli in villeggiature ed esercizi ginnastici. *Liberi pensatori* e scopritori di nuove veritá, porgeansi ufficiosi, affabili, l'uno l'altro coadiuvanti ».

Quella frase *liberi pensatori* è una rivelazione. Il Cantú parla sempre di libertá del pensiero. Ma guardate un po' che libero pensiero può essere in quella milizia che vuole l'ubbidienza passiva al suo capo, l' infallibilitá del papa!

Altrove deve parlare di San Carlo Borromeo. Certo fu un sant'uomo, e se Cantú, invece di profanare la storia introducendovi idee preconcette, avesse voluto trasportarsi con la mente proprio nel tempo quando visse il Borromeo, avrebbe potuto riconoscere che pur essendo uomo dabbene, questi poteva fare certe cose stimate allora buone, e che oggi sembrano ridicole ed odiose. Ma no, il Cantú prende tutto quello in senso assoluto.

« Il commercio de' libri sorveglia con cautele, con cautele quali oggidí usa la polizia: non si tengano bibbie volgari, né opere di controversia con gli eretici; senza licenza non si lascino andare i fedeli in terre ereticali, nemmeno a titolo di mercatura o d' imparar lingue; si favorisca in ogni modo il Sant' Ufficio ».

Queste erano le istruzioni di quel sant'uomo che fu Carlo Borromeo a' vescovi e argomento al Cantú per tesserne il panegirico!

Il Cantú discorre in altro luogo del Concilio laterano e del tridentino. La gloria del primo, per lui, fu di avere introdotta la censura dei libri proibiti. Scoperta la stampa, piovvero libri d'ogni sorta, ci si mise dentro l'eresia e i preti vollero rimediare. E la censura sarebbe stata rimedio efficace, avrebbe troncato le gambe alla Riforma, reso impossibile lo scisma, se non si fossero opposte passioni sacre e profane, di principi e di papi.

Si comprende perché Cantú credeva tanto efficace la censura: parlava sotto l' impressione della polizia austriaca, oggi direbbe altrimenti. Ma, intanto, vedete come la storia, concepita con sí grandi proporzioni, s' impicciolisce per la difesa d' idee preconcette; alle cause generali e collettive sono sostituite cause speciali e ristrette. Perché la Riforma non poté esser doma in Germania? Perché non poté vincere in Italia? Per passioni di principi e di papi, risponde il Cantú. È un ritorno alla

storia come la scrivevano Machiavelli e Guicciardini; però questi, specialmente il primo, guardano la storia da un punto piú alto, cui non arriva il Cantú.

Quale fu il discorso piú notevole al Concilio tridentino? Quello del Laynez, generale dei gesuiti. Ed a che tendeva quel discorso? Ad innalzare la potenza papale sui vescovi, e conteneva in germe quel dogma che nell'ultimo concilio, dopo tre secoli, per la pertinacia dei gesuiti è stato riconosciuto e proclamato. E quel fatto fu il maggiore fra quanti ne compié il Concilio di Trento. — Come potete conciliare questo modo di trattare la storia, giustificando la onnipotenza papale ed il sillabo con le frasi pompose di libertá ecc.?

Paolo Sarpi, prima di Manzoni, tentò lo stesso problema. Voleva ricostituire la Chiesa sulle sue basi primitive e non si fermò alla sua *Storia del Concilio di Trento*, scese nel campo dell'azione. Ricordate quel motto celebre: *Conosco lo stile della curia di Roma*. Or se c'è figura storica che al Cantú dovreb-b'essere simpatica, se fosse cattolico liberale davvero, è appunto quella del Sarpi che tre secoli fa levava la stessa bandiera. Ma ecco come ne parla:

« Il Sarpi ci è dipinto come uomo integerrimo, dato allo studio ed a raccogliere da ogni parte, ma per poi pensare a modo proprio ».

Il gran delitto del Sarpi è in quel *ma poi*; ed anche in quel *ci è dipinto*, invece del semplice *era*, appare il mal volere dello scrittore.

Carlo V strozzò la Repubblica fiorentina, per lui l'Italia perdé ogni libertá ed indipendenza. Lo storico non è di questa opinione e cita queste parole di Schlegel, capo della reazione germanica: « A Carlo V l'Italia va debitrice del felice riposo di cui godette nei tempi seguíti ». Tutto questo mostra a sufficienza qual'è la posizione del Cantú: la sua opera è contenuto reazionario abbellito da frasi e parole moderne.

Dopo scritta la *Storia Universale*, egli ne fece come un arsenale da cui ha cavato tutti gli altri suoi lavori; arsenale immenso

da cui uscirono la *Storia d' Italia*, la *Storia de' cento anni*, le illustrazioni ai *Promessi sposi*, *Parini e il suo secolo*, la *Storia della letteratura italiana*, ecc. — Quando c' è un lavoro di grandi proporzioni, la scuola dell'autore se ne impadronisce e chi ne svolge una parte, chi un'altra. Il Cantú è stato egli stesso la sua scuola, ha pigliato questa o quella parte della sua *Storia* e ne ha fatto lavori d'altro genere.

Questo però ci deve rendere tristi. Non possiamo immaginare che quel cervello si fosse inaridito sí da non poter fare altro che ripetere e stracciare sé stesso. È accaduto anche ad altri, né solo in Italia; ma piú qui che altrove, per la pessima condizione in cui si trovano le lettere. Bisogna scriver libri, non per cercar fama ma per far quattrini. Provatevi a comporre un libro serio e vi rimetterete le spese, date fuori un libro scolastico e vi arricchirete.

I libri del Cantú posteriori alla *Storia Universale* sono come gli ultimi romanzi di Giorgio Sand, lavori fatti per necessitá, per tirare innanzi la vita. E ciò, mentre onora un uomo cosí laborioso, pur deve rattristare.

Ora possiamo vedere piú facilmente in che modo egli concepisce l'arte. Vi dissi che la critica del Tommaseo fu spinta dal Cantú alle sue ultime e piú assolute conseguenze. Lo storico ed il critico sembrano in lui due uomini differenti, e non è cosí. Nella storia ha preso un contenuto storico, lo ha diluito in moltissimi capitoli e invece di cercare in questi il criterio per giudicare del contenuto, l'ha cercato in idee sue preconcette. Quando Cantú parla di religione, di arte, di economia, d' istituzioni politiche e sociali, immaginate che cerca lí la spiegazione degli avvenimenti e non ne fa nulla. Il contenuto storico è astratto dal materiale storico, giudicato secondo criterii subbiettivi.

Cosí fa la critica. Separa il contenuto artistico dalla sua forma, la quale per lui è la lingua, la frase, lo stile; e siccome ce l' ha co' pedanti, non si briga piú che tanto della forma cosí intesa. L' importante è il contenuto, lo analizza come puro pensiero e quando lo trova contrario alle sue idee, al suo modo

di vedere e di sentire, lo scomunica e scomunica l'artista che l' ha trattato.

È lo stesso sistema del Tommaseo, il quale dice che la bellezza è il vero. Il Cantú si domanda: Di che natura è il contenuto, poniamo del Tasso, dell'Ariosto, del Machiavelli? E risponde: non è religioso perché c' è troppo paganesimo, non è morale perché c' è troppo amore, non vero perché ci sono invenzioni e favole. Dunque, condanniamolo.

Ha fatto del Machiavelli un ritratto come ha fatto quello de' gesuiti, a rovescio però: lí raccoglie tutte le perle, qui tutto ciò che crede biasimevole.

Dice, per esempio:

« Ne' *Discorsi* insegna (Machiavelli) che l' idea della giustizia nacque dal vedere come utile tornasse il bene e nocivo il male; e gli uomini non s' inducono al bene se non per necessitá; guarda come segno di grandezza della Repubblica romana la potenza delle esecuzioni sue e la qualitá delle pene che imponeva a chi errava ».

Ecco i *Discorsi* del Machiavelli! Ecco come parla d'uno de' libri piú importanti della nostra letteratura. Dove sono le belle pagine contro i conquistatori? Le grandi ricerche dalle quali scaturiscono le ragioni della grandezza di Roma? Machiavelli nelle mani del Cantú non si riconosce, è licenzioso, servile; la sua vita privata, pubblica, di scrittore, tutto è vituperato.

Che diviene l'Ariosto innanzi a questa critica? Volgare accozzatore di fatti, senza ragione e senza coesione, licenzioso, mezzo pagano, — e poi una filza d'osservazioni simili che non han nulla a fare con l'arte.

Colpi alla cieca anche sul Tasso, che pure rappresentò la reazione cattolica, per aver lavorato di fantasia su un soggetto sacro, mettendovi gli amori di Erminia e di Armida, mescolando elementi cavallereschi e cristiani. E dopo tutto questo potete dire che Tasso non valga nulla?

È inutile ch' io vi dica ove giace Nocco, che cosa manchi a Cesare Cantú e gli tolga ogni autorità come storico e come critico. Scrive di storia e gli manca il senso della storia, scrive

di arte e non ha senso artistico. Non ha nel primo caso il senso del positivo, del reale, quel guardare fatti ed uomini non attraverso lo spirito proprio, il proprio cervello; ma in sé stessi, nell'ambiente che li circondò. Dovrebbe cercare soltanto l' intelligenza e la spiegazione dei fatti, non giudicarli a suo modo. Por da banda ogni preconcetto che nella storia è profanazione, non discostarsi dalla *cosa effettuale*, come diceva Machiavelli, ecco il *senso* storico. E per questo lato, egli che odia tanto Voltaire ed il secolo XVIII, ricalca quelle orme con altra bandiera.

D'altra parte, come v' ho piú volte spiegato, che un contenuto sia serio o no, morale o immorale, non ha nulla a fare con l'arte, la quale è superiore a tutto questo come produzione della fantasia. La natura produce tante forme svariate, e com'essa, la fantasia produce tante forme, né si ha diritto di cacciarne via nessuna dal regno dell'arte. Quando separate la forma dal contenuto e di quella vi occupate solo come di parte tecnica, e guardate il contenuto in sé, voi spezzate la vita invece di concepirla nella sua unitá.

Il Cantú ha avuto amari disinganni. Nel 48 si fece oltrepassare dal movimento nazionale, al 60 credeva che tutto dovesse finire con una luogotenenza di quel Massimiliano d'Austria che ebbe morte trista nel Messico, e, quando la rivoluzione si avvicinava, egli era intorno a quell'arciduca cercando tirare dal male della dominazione austriaca qualche bene pel suo paese. Colto in quella situazione, rimase fuori del movimento. Gli mancò la serenitá senza cui uno scrittore, filosofo o storico che sia, non s' impone a' lettori. Nervoso e irascibile, la sua natura è stata inasprita dall' isolamento. Tutte le sue opere hanno un certo lirismo, sono scritte con brio, con vivacitá, con spirito, in linguaggio piú da gazzetta che da storia. In mezzo alla narrazione prorompe la parte subbiettiva, giudizi, rampogne. Leggete un po' una prefazione alla *Storia* che rivolge alla gioventú italiana.

Vuol persuadere i suoi avversari e vedete quali epiteti gentili adopera: pedanti, gaudenti, sofisti, uomini del passato, timide

coscienze, ecc. Poi bisogna leggere come spiega questi epiteti. Eccovi un brano:

« Re dell'opinione, fatti proscrittori e tirannelli quando lo cessano i re della forza, intenti a mozzare ogni papavero piú eretto; sicché, non consentendo a un solo due vanti, di chi non possono il talento, ignominiano il carattere; di bestemmia e frivolezza alimentano una loquacitá sentimentale e servile; da fonte sublime traggono ispirazioni vulgarissime; e aflannati ad abbattere quel diritto di lá dal quale non resta piú che la violenza, credono guidare mentre sono trascinati, e vestono la maschera di libertá per far questa aborrire coll'abusarne ».

Questo non è stile da storia; ma da *pamphlet*, da satira, da gazzetta. Ed appunto per esso si sente la passione da mille miglia ed il lettore si pone in guardia.

In questi ultimi tempi, pigliando sempre da quello inesauribile arsenale, non potendo convincere gli uomini fatti, ha cercato convincere i giovani con libri da scuola.

Di che natura essi sono? A che giovano? Che indirizzo ha questa letteratura popolare? Son cose importanti che meritano grande attenzione. Se si trattasse di lui solo, conosciuto l'uomo, potreste indovinare che sia la sua letteratura popolare. Ma l' indirizzo s' è esteso, molti libri di questa natura son venuti fuori con varie forme. È necessario esaminare quell' indirizzo per vedere che se ne può augurare per l' Italia.

[Roma, 30 e 31 marzo, 1º aprile 1873.]

XVI

CESARE CANTÚ E LA LETTERATURA POPOLARE

DECIMASESTA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Manzoni vi presenta un ideale cristiano compenetrato con un ideale moderno; cioè — notate — sí il mondo cristiano che il moderno è contemplato da lui nello stato di purezza, non nello stato di degenerazione. Ciò io chiamo ideale, e questo non penetra nelle lotte e nelle contraddizioni della vita, rimane epicolirico finché coi seguaci del Manzoni va a degenerare nell' idillio e nell'elegia.

Il discepolo militante della scuola manzoniana è, come vi dissi, Cesare Cantú. Costui si avvicina alla storia, — non solo politica, ma alla storia come vita intera, intellettuale, religiosa, morale, economica; — con tutto quel complesso di criterii e dottrine che costituiscono essa scuola. E lá, invece di fare un passo innanzi e assimilarsi di piú col mondo moderno, dá un passo addietro e si assimila non solo col mondo cristiano; ma col cattolicismo, anzi coll'ultima degenerazione del cattolicismo, col gesuitismo.

Questa storia si può chiamare un'esagerazione, che risponde ad un'altra esagerazione. Nel secolo XVIII era esagerazione -- come nella storia universale di Voltaire — non tener conto del cattolicismo, confondendolo coll' inquisizione e col gesuitismo, e parlare di queste istituzioni solo con ironia e sarcasmo.

Quando apro la *Storia della civiltá* del Guizot e altri libri informati dalle stesse idee di Manzoni, trovo l'esagerazione corretta: vi si dá posto legittimo al cattolicismo, al monacato, al papato che pure hanno avuto la loro influenza sulla civiltá, e vi si dá posto legittimo alla riforma. Questo spirito di moderazione manca al Cantú, il quale glorifica tutto ciò ch' è cattolico, la censura, l' inquisizione, ed è sempre armato contro tutto ciò che sa di moderno, giustifica e pallia tutto ciò che appartiene al passato, al Medioevo.

Soverchiato da' tempi, da un indirizzo piú energico nella coltura italiana, Manzoni depose la penna, Tommaso Grossi di poeta si fece notaio, la scuola finí in vacuo sentimentalismo. Il Cantú rimase sulla breccia e, mentre sminuzzava la storia in compendi, si volse alla letteratura popolare.

È questa un merito del secolo XIX? No, è la maggior gloria di quel secolo contro cui il nostro ha reagito troppo a lungo, del secolo XVIII; il quale non è tanto da celebrarsi per aver fatto dare un passo alla coltura, quanto per averla voluta diffondere nelle classi borghesi. È stato bene osservato che il secolo XVIII era superficiale; ma si badò meno alla profonditá, piú all'estensione delle conoscenze. Sapete l' Enciclopedia, sapete che la letteratura, anche la tragedia e la commedia fu arma di propaganda. E ne nacque un secondo merito di quel secolo, che non dev'essere obbliato perché, se si vuole essere giusti, a ciascuno bisogna dare il suo. Avendo bisogno di far propaganda nelle classi meno intelligenti, quegli uomini ruppero definitivamente col latino e fecero guerra alla forma scolastica ed accademica la quale era detta forma letteraria e che s' imponeva a tutti gli scrittori. Tutto questo suppone certamente una lunga elaborazione de' secoli precedenti; ma fu nel secolo XVIII che si pose per sempre da parte la forma scolastica ed accademica, si cercò un'altra piú vicina alla conversazione, piú adatta alle intelligenze comuni. E vi citerò come modello per la forma il Voltaire, come modello per la sostanza i dialoghi del Fontenelle ne' quali se c' è ancora dell'accademico, il modo di trattare l'argomento è davvero popolare.

Nel secolo XIX il programma si allargò e non si trattò piú di diffondere la coltura solo nelle classi borghesi. Gli avvenimenti politici avevano tirato sulla scena una nuova classe, fino a quel tempo tenuta in conto d' Iloti. Lo stesso Bruno parlava della plebe come un romano avrebbe parlato degli schiavi. Sorse il popolo minuto, e sapete quanto peso portò nella bilancia questo elemento, in Francia, in altre parti d' Europa, specialmente a Napoli sotto il nome di Santa Fede.

La propaganda che il secolo precedente rivolgeva alle classi borghesi, fu applicata alle classi inferiori e sorse la letteratura popolare. Sapete che uomini di merito, come il venerabile Aporti, cercarono nuovi metodi per istruire il popolo; sapete gli sforzi fatti per trovare un libro di lettura pel popolo. Il problema fu di trovare il metodo piú breve per cancellare l'analfabetismo, ed un libro che istruisse ed educasse. Cesare Cantú entrò in questo movimento e scrisse fin dal 1836 tre libri, uno pel *Fanciullo*, un altro pel *Giovinetto*, il terzo pel *Galantuomo*. Aggiunse altri come esempi, l'*Omobono delle parabole*, il *Carlambrogio da Montevecchia*. E negli ultimi tempi, ripigliando l'antica bandiera, ha pubblicato un altro volume, *Buon senso e buon cuore*, che contiene conferenze, prediche, discorsi per uso del popolo.

Questi libri hanno avuto grande successo, di ciascuno si son fatte quindici o venti edizioni, sono stati stampati in tutte le parti d' Italia. Chi guarda le qualitá esteriori, vede che quel successo era meritato.

Immaginate quella benedetta prosa italiana cosí pesante, cosí piena del trecento e del cinquecento, cosí lontana dalle classi popolari; mettete invece di essa un italiano corrente che, mentre nel secolo passato si accostava al francese, ora si accosta al toscano; aggiungete abolizione intera delle superfluitá che costituivano la forma accademica, facilitá e fluiditá dell'espressione; — e vi spiegate perché il problema di presentare al popolo un libro intelligibile pareva risoluto. Il Lambruschini, il Taverna, il Parravicini hanno scritto libri di lettura troppo aridi pel popolo, troppo uniformi, destituiti d' immaginazione, in lingua poco precisa. Rimanendo entro questi limiti, pare che il

Cantú abbia dato all' Italia un libro popolare come l' hanno tutt' i paesi civili. Nondimeno, lasciamo questa parte appariscente della forma ch' è, se posso dire cosí, la superficie della forma, guardiamo al di sotto, alle parti essenziali della forma stessa, e vediamo se anche per questo lato quello si possa chiamare libro popolare.

Si crede che un libro di questa sorta sia impresa da lasciarsi a' maestri che rimangono nelle basse classi, e l'educazione dei fanciulli sia cosa molto umile e molto facile. Ma è molto piú difficile scrivere un libro pei fanciulli e pel popolo che uno per la gente colta. Si è creduto che per parlare al popolo bastasse presentare parabole, esempii, racconti, aneddoti, novelle, cioè la parte sensibile dello scibile e non altro, e non fosse sopra tutto necessario una logica nello scrivere. È questo un errore e ne ho fatto esperienza io stesso quando nella giovane etá, e poi nell'esilio, ho avuto giovanetti ad educare.

Prima condizione perché sí il fanciullo come l'uomo adulto ritenga quello che legge, è che ci sia una idea ben chiara come idea dominante, e questa abbia il suo sviluppo logico, cioè tutte le parti in cui essa si distribuisce, sieno bene analizzate. Eccellente esempio di quel che dico è la tavola sinottica dov' è un' idea madre ed un'analisi di essa perfetta come logica. Solo a queste condizioni un' idea entra nell' intelletto e si ritiene nella memoria; quando l'analisi non è ben fatta e non si vede la ragione della distribuzione e della successione delle parti, avete tante idee staccate, cacciate a forza nella mente, da cui fuggono il giorno dopo; perché se volete lasciare impronta fissa nella memoria è necessario l' impronta sia prima nell' intelletto.

Qui è il difetto capitale di questa forma del Cantú, e nasce dal poco rigore logico del suo intelletto e dalla mancanza d'una idea madre dominante. Quando c' è l'analisi, egli si distrae, corre appresso all' incidente, ricama intorno ai particolari, e, finito un discorso, non potete piú trovare l' idea che deve primeggiare come il protagonista d'un quadro. E manca lo sviluppo logico di quell' idea; invece di analizzare e distribuire convenientemente ciascun accessorio, accumula, aggruppa, ingombra

e, se posso dir cosí, mentre patisce di distrazione intorno all' idea principale, patisce di dissipazione intorno agli accessori. Non contento di dire una cosa col nome suo, aggiunge un altro modo, e poi un terzo, e un quarto. Cosí avviene a chi non ha trovato il modo proprio di dire una cosa, e chi ricorre ai sinonimi, e ripete con altre parole la stessa idea, non possiede quest' idea con precisione. Allora invece di nomi avete descrizioni; invece di parole proprie, sinonimi; difetto che annunzia poca coesione di cervello.

Per fare di questi libri ci vogliono genii, il grande Franklin non ha creduto indegno di sé fare un libro popolare che è ora sparso per tutte le scuole di America. Ecco, per esempio, come sviluppa questa idea: *pagare troppo caro lo zufolino,* — esempio riportato anche dal Cantú.

Ero fanciullo di sette anni — racconta Franklin — ed entrando in una bottega vidi un bel zufolino, e lo pagai quanto mi fu domandato. Giunto a casa, stordii tutti collo zufolino, finché infastiditi, mi burlarono per averlo pagato molto caro. Ciò mi rimase impresso e, quando fui piú grandicello, andando a comperare qualche cosa, dicevo: bada di non pagare troppo caro lo zufolino, — e risparmiava. Quando fui adulto e conobbi la societá e cominciai a giudicare delle azioni umane, trovai che anche gli uomini fatti pagano caro lo zufolino. Di colui che si fa tirare dall'ambizione, e per fare l'arruffone lascia le faccende di casa sua, dico: paga caro il suo zufolino. L'avaro che rinunzia agli allettamenti della vita per guardare il denaro; colui che per far godere la carne rinunzia ai piaceri dell' intelligenza; colui che per vesti e mode fa debiti e rovina la famiglia — e cosí di seguito — tutti costoro mi fanno dire: povera gente! comprano pene invece di felicitá, pagano troppo caro lo zufolino. Onde avviene che la piú parte delle sventure umane nasce da questo, che gli uomini non sanno stimare bene le cose che vogliono e pagano troppo caro lo zufolino —.

Qui l' idea madre non rimane campata in aria, la sentite muoversi nel racconto. Vedete come a poco a poco si sviluppa nella fanciullezza, nella gioventú, nell' etá adulta, poi a poco a

poco nella societá, finché all'ultimo si presenta come risultato di tutto quel che precede.

Vediamo ora il Cantú. Vuole sviluppare una idea giá abbastanza conosciuta: l'ozio è padre dei vizii; ed ecco come:

« Chi sposa l' infingardaggine (invece di dire chi è ozioso, crede fare maggiore impressione mettendoci l' idea di sposare e di figliare), prende con essa cinque figliuoli che non la lasciano mai: giuoco, intemperanza, curiositá, indiscrezione, maldicenza ».

— Ricordate piú questi cinque figli? No, perché messi lí a casaccio. Perché cinque e non dieci e non tre? Tutti i vizii possono essere figli dell' infingardaggine. Vedete chiaro che l' idea madre non è bene analizzata. Credete poi che sien soli questi cinque vizii?

— « Forse ne genererá altri per nulla migliori; ma restassero anche soli questi, son giá un buon dato. Un solo basterebbe a mandar chi lo adotta in prigione, o almen che sia all'ospedale, luogo ove vanno a ricapitare i pazzi, i vigliacchi e i tristi » —

E qui dimentica i vizii e si pone a dire chi sono i pazzi, i vigliacchi e i tristi.

« Non è un pazzo chi mette all'azzardo ciò che guadagnò col sudor di sua fronte? Non è un vile chi aspetta dal caso il bene che potrebbe guadagnare colle sue braccia e colla sua volontá? Non è un pazzo (da capo) chi, senza fame né sete, con pregiudizio della sua salute e della sua ragione, va a consumare ciò che gemerá di non aver piú quando la fame e la sete si faran sentire? Non è un vile e un tristo chi divora da solo in un momento ciò che basterebbe a mantenere piú giorni la moglie e i figliuoli, a scaldarli, a vestirli? Non è un pazzo chi dimentica gli affari suoi per brigarsi inutilmente degli altrui? Non è un vile chi cerca scoprire gli altarini del vicino? Non è un ribaldo chi va a strombettare ciò che altri avrebbe desiderato di tener nascosto? ».

Ed ora ricordate piú cosa è il ribaldo, il vile, il tristo?

Son tante cose che vengono innanzi al Cantú, senza un concetto giusto e bene analizzato. Né basta. Dopo que' cinque figli, vengono i figli de' figli, una processione di vizii e passioni.

— « Il gioco genera la mala fede, il furto, l'omicidio, il suicidio; l' intemperanza genera la collera e l' impudicizia; la curiositá partorisce la bugiarderia e la malignitá; l' indiscretezza e la maldicenza non tardano a figliare l'odiosa calunnia » —

e via discorrendo.

Ciò è sufficiente a mostrarvi come non ragiona, l'autore, ma fantastica. Si crede sien cose popolari perché dette in forma popolare; ma chi guarda il modo come tutto questo è concepito e analizzato, vede come noi stessi difficilmente possiamo tener dietro a tutta quella filza di cose: e come un fanciullo può ritenerle? Le impareră a memoria, e dopo? Dopo non gli rimarranno che idee scucite, immagini vaghe e fluttuanti.

Per conchiudere su questo punto della forma popolare, farò un'osservazione. C' è nel modo di concepire e di analizzare un ordine storico e c' è un ordine logico, due ordini che non si corrispondono, anzi uno è contrario all'altro. L'ordine logico è il modo come le idee si collegano, e capite che prima viene il genere, poi la specie, poi l' individuo; si comincia dall'astratto e si finisce nel sensibile. L'ordine storico corrisponde alla realtá, alla maniera come apprendiamo realmente, ed è perfettamente l'opposto del primo. Il fanciullo non vede l'astratto od il generale; ma il sensibile, a poco a poco acquista la forza di vedere le idee nella loro generalitá.

Or prendiamo il *Buon senso e Buon cuore* di Cantú, indirizzato non ai fanciulli, ma agli adulti, e vediamo come procede l'autore. Mette in principio il senso morale ed il libero arbitrio. Domando io se un uomo che comincia ad avere nozioni morali, fin dalle prime si chieda cosa è il senso morale ed il libero arbitrio. È il caso di quella commedia del Molière in cui un uomo parla senza sapere che sia la parola. — Bestia, gli dice il maestro, non sai che sia la parola. — Ma pure io parlo! —

Un vero libro popolare deve presentare le nozioni con quel legame, con quell'ordine che veramente si produce nel cervello del giovane o del fanciullo. Quando mettete innanzi un sistema *a priori*, sbagliate la via: cominciando da quello che allora è non la parola ma la definizione di essa.

Parecchi di voi hanno letto l'*Émile* di Rousseau. Ebbene Rousseau non comincia col parlare al suo allievo di Dio; gli mette innanzi oggetti naturali, conducendolo per esempio in un giardino, e dopo queste cognizioni piú facili, passa all'uomo, alla societá e tali nozioni gliele fa trovare, e Dio non glielo insegna, è Emilio che lo trova, giunto ad un certo sviluppo, quando comincia a meditare e sente la necessitá d'un essere superiore, di un fattore di tutte le cose. Cesare Cantú comincia col senso morale e col libero arbitrio, e subito passa a Dio che è come un *a priori;* e vi ragiona su metafisicamente, sopra tutto coll'*essere possibile* di Rosmini. Cosí la letteratura popolare è sbagliata, sostituendo l'ordine logico all'ordine storico.

Non dico altro della forma del Cantú. Il problema ch'egli si propose non è ancora risoluto. Facciamo tanto chiasso per insegnare l'alfabeto e quando il giovane sa leggere, non abbiamo un libro conveniente da porgli in mano pel doppio scopo d' istruirlo e di educarlo. Il problema d'un libro d' istruzione è di dare al giovane una folla di cognizioni utili, sí che impari piacevolmente, quasi senza accorgersene. Se pigliate il Taverna, il Parravicini, il Cantú, trovate tante notizie storiche, geografiche, astronomiche, fatti ed aneddoti, ma non c' è un disegno; gli autori non han domandato: che possiamo e dobbiamo insegnare? E come s' ha da distribuire questa materia? — Avete notizie curiose e non notizie interessanti, aneddoti storici, non la fisonomia generale della storia. Quel che piú importa è l'educazione. Anche qui bisogna avere un chiaro criterio del mondo morale che volete presentare al popolo, e dovete mostrarglielo logicamente, secondo lo stato della sua intelligenza.

Dunque per la forma Cantú non ha risoluto il problema: veniamo alla sostanza. Che idee, che sentimenti, che specie di educazione vuol dare al popolo? Ecco una questione importante

che ci menerá a conchiudere intorno alla posizione che il Cantú occupa nella storia della letteratura.

Qual'è il fondo di questa educazione? Pigliare la societá cosí come si trova oggi, con quella base religiosa, con quella base politica, economica, sociale, e presentarla ai giovani come l'ottima delle societá, ciò che è perfetto e che non si può modificare, e inculcar loro di rispettarla ed amarla. Evidentemente, messa questa base, i libri del Cantú non sono che la glorificazione e la giustificazione della societá, attuale, con le sue virtú e i difetti e le colpe. Attenuare i difetti, metter nell'ombra le colpe ed in prospettiva le buone qualitá, ecco ciò che fa egli per procurare buoni cittadini allo Stato.

Ma per quanto egli faccia, non gli è possibile andar contro a quel tale buon senso di cui parla cosí spesso e non far sentire ai giovani quello che sentono. C' è il grande e c' è il piccolo, c' è il povero ed il ricco, chi comanda e chi ubbidisce, chi fa giustizia e chi violenza. Quale rimedio date a quelli che non si trovano ad agio nella loro posizione sociale? Un rimedio astratto: — consolatevi, innanzi a Dio tutti siamo eguali e liberi; ed il Cantú dimostra a lungo questa eguaglianza e libertá di tutto il genere umano. E vuol persuadere che se c' è male in basso, ce ne sono peggiori in alto, e perciò v' ha compenso, e ognuno deve stare dove Dio l' ha messo, altrimenti c' è pericolo di aver le ossa rotte. Leggete questo curioso argomento nel suo Carlambrogio. Questi è un brav'uomo, negoziante che racconta aver visto una volta una processione di principi e signori e ufficiali dalle lucenti spalline e prelati. A quella vista egli pensava: io devo star cosí giú! Ed aggiunge:

« A noi, Carlambrogio! smetti il pensiero di fare il passo piú lungo della gamba, rischieresti di fiaccarti il collo. La societá è fatta a piramide: le fila in alto sono strette strette e non danno posto che a ben pochi: questi vi si accalcano, vi stanno mal agiati, spesso uno forbotta l'altro, e chi vuol arrivarvi dal basso, arrischia di sfracellarsi. Giú dai piedi al contrario v' è posto per tutti, si hanno i gomiti sicuri, si può distendersi liberamente, chi piú chi meno, secondo la corporatura di ciascuno ».

Dunque, se non vi contentate, siete proprio incontentabili, se giú c' è del male, pensate che anche lassú ce n' è, e forse peggiore.

Quale indirizzo morale nasce da questa posizione in cui il Cantú vuol mettere i giovani? Poiché bisogna che ciascuno stia al posto che gli è stato assegnato e le distinzioni sociali non si possono cambiare, quando ricevete un sopruso, un'offesa, vi trovate contro un' ingiustizia, che cosa farete? Cantú risponde: mansuetudine, umiltá, preghiera, perdono, porgere l'altra guancia a chi vi ha battuto, rassegnazione, — tutte le virtú che costituiscono il corteggio dell' ideale cristiano. Inutile dirvi che tutt' i suoi libri sono la glorificazione di queste virtú.

Ma dunque, domanderete, non sono virtú? Certo, sono. Chi può negare che siano virtú l'umiltá, la modestia, la temperanza, la continenza, la rinunzia a' piaceri, l'abnegazione, il sacrifizio di sé? Chi può negare la dolce influenza che ha la preghiera? Ma, notate, se vogliamo venire a distinguere nel contenuto manzoniano la parte vera: innanzi tutto il difetto di queste virtú è di essere eroiche, freno continuo di tutto ciò che è bisogno, passione, impeto naturale. Tutte sono virtú; ma in grado eminente. Una volta formavamo i giovani con l'esempio di Regolo e di Catone, con virtú politiche spinte fino all'eroismo che a poco a poco finivano col diventare semplice ideale di scuola senza applicazione nella vita.

Se presentate ora come modelli San Luigi Gonzaga, San Carlo Borromeo, Sant'Alessio, e quelle virtú son rimedio a tutto, e insegnate a non sentir le offese, i bisogni, la fame stessa, formate tale ideale che quando i giovani entreranno nella vita reale, — meno quelli predestinati alla santitá ed all'eroismo, che sono piccolissimo numero, — si avvezzeranno al peggiore de' mali che possa soffrire un popolo, a distinguere la scuola dalla vita, quello che hanno imparato in astratto da quel che si fa realmente, si faranno ipocriti. Questo metodo ha perduta la borghesia italiana e, prevalendo, perderá il popolo italiano. Perduta la borghesia, perché si è presentato un ideale indefettibile invece della vita reale: ed ora altro pensiamo, altro facciamo e lo diciamo; ipocrisia congiunta col cinismo.

Sostituendo all' ideale di prima quest'altro, che avverrá? Meno il popolo è istruito, piú è disadatto a quell' ideale. Avremo o bigotti o arruffoni, quelli che fanno del bigottismo un mestiere e quelli che, trovando la vita diversa da quella che han conosciuta ne' libri, diventano torbidi elementi ed anarchici. Al mio paese i contadini erano tutti brava gente, rispettosi. Tornato dopo ventisette anni ho sentito dire: oggi siamo liberi, nessuno ha l'obbligo di togliersi il cappello ad un galantuomo. Cosí vi spiegate perché in generale è difficile trovar via di mezzo fra gl' ipocriti e i turbolenti, anche in Ispagna ed in Francia. E poi, dov' è la veritá? Umiltá, pazienza, disciplina, perdono sono virtú, perché non le consigliate? Ebbene, non sono virtú se le presentate in modo assoluto ed astratto, come non sono virtú prese in senso assoluto, l' indignazione, la collera, la resistenza all'arbitrio, la morte per la patria. Non sono virtú quando le prendete in senso assoluto sí che escludano il contrario, e sono virtú quando trovate il limite dove i contrarii si uniscono, ed una include l'altra e non la combatte.

Santa cosa è ispirare nel popolo il sentimento del dovere, ma a che patto? Da solo, il sentimento del dovere diventa sentimento di schiavitú. È virtú quando gli unite un altro sentimento, quello del proprio diritto. Allora l'uomo sentendo di avere il diritto, adempie al dovere.

L' umiltá! Ma sapete quando l'umiltá è virtú? Quando è accompagnata dal sentimento di orgoglio: vi sono casi in cui l'umiltá è bassezza, e virtú avere orgoglio. — L'ubbidienza è virtú quando in chi ubbidisce è sentimento che può talvolta comandare.

Virtú il rispetto all'autoritá se con esso c' è sentimento della propria dignitá. Eccellente il sentimento di un'altra vita; a patto sia congiunto col sentimento della serietá della missione della vita terrestre. — E cosí di seguito.

Della virtú non deve lo scrittore popolare fare un'astrazione, qualche cosa di assoluto. Esagerazione dunque nel secolo XVIII, esagerazione in Cantú che loda le qualitá opposte. Il vero è nel limite, nel far sí che una virtú non escluda l'altra. E nel mio

discorso inaugurale dissi appunto che problema principalissimo è oggi creare il sentimento del limite, abbandonando l'astrazione, l'assoluto, il generale guardare la veritá nel rapporto fra i contrarii.

Il limite non basta neppure parlando in astratto, ché rimarremmo cosí nella filosofia. Dire: guardate, l'uomo deve essere mansueto; ma ciò non esclude la virtú della indignazione; anche Cristo che predicava mansuetudine, cacciò indignato i profanatori dal tempio; — è veritá sí; ma astratta. Per un libro popolare il *limite* deve calare nella societá reale, qual'ella è coi suoi difetti e i suoi vizi. Si deve avere il coraggio di esaminarla da vicino, di porre il dito su tutte le corde del cuore umano e indicare il punto ove le varie virtú possono contemperarsi. Cantú ha il coraggio opposto, non solo guarda la societá coll'occhio del miope o come chi ha un occhio solo e lascia il resto da parte; ma lo stesso limite, quando lo trova, lo fa rimanere astratto. Per esempio, la mansuetudine cristiana esclude forse che se il vostro paese è calpestato dallo straniero, voi sentiate il dovere di esprimere la vostra indignazione e afferrare anche la spada? Che allo spettacolo dell' ingiustizia, si ricorra anche alla forza per respingerla? Ebbene, il Cantú mette la teoria contraria sotto la protezione di Gesù Cristo:

« Quanto a Gesú Cristo, l'abbiamo tutti sotto gli occhi, egli dottore e modello. Uscí forse per Israele a gridare la vergogna di aver perduto la nazionale indipendenza e lo scettro di Giuda? l'onta di stare servi agli stranieri? Esclamò forse altamente contro i Cesari, contro le spade, contro la servitú, contro le altre cose che veniva ad abolire? ».

E queste cose scriveva il Cantú quando la Lombardia era ancora sotto l'Austria!

« Povero fra i poveri, tra cui ignorato passa trent'anni, quando apre le labbra alla parola rinnovatrice, tutto è mite sapienza, tutto è umiltá popolare ».

Dunque una mitezza giunta al punto di pigliarsi in pace le battiture, di subire la signoria straniera senza lamentarsi. Esagerazione giunta fino all'estremo; ma che potrebbe costituire una grande posizione al Cantú, perché chiunque rappresenta bene una idea, qualunque essa sia, ha il suo luogo nella storia. Potrebbesi chiamarlo il De Maistre o il De Bonald dell' Italia, se in lui fossero le grandi qualitá che fanno acquistare una pagina nella storia.

Gli manca anzi tutto una coerenza morale, perché mentre glorifica il cattolicismo, non vuol perdere la reputazione di scienziato, e c' è un va e vieni di scienza e di religione. Mentre predica e difende il gesuitismo e l' inquisizione e il rispetto incondizionato al governo, qualunque ne sia la forma, non vuol perdere la reputazione di un uomo liberale. Perciò, ora dice che bisogna rimanere nel proprio stato, ora parla di dignità umana e di quello che si attribuisce alla Rivoluzione francese, — e secondo lui dovrebbesi attribuire al Vangelo — come della fine della nobiltá e di altri cangiamenti avvenuti per mezzo della Rivoluzione. Nel fatto, vuole l'uomo rispettoso, umile, di natura piú pecorina che umana.

L' incoerenza morale porta con sé l' incoerenza intellettuale e se aggiungete la fretta con cui scrive, sentendovisi quasi la pressione del bisogno, e la mancanza di rilievo, qualitá importante nei libri popolari; se per l' idea potrebbe rappresentare un'esagerazione degna di nota, pel modo come tratta quell' idea, non può occupare un posto importante nella storia letteraria.

Credo aver detto abbastanza del Cantú. Altri piú generosi presero la stessa idea e si avvicinarono al mondo moderno. È storia gloriosa d'una eletta schiera di uomini: lá incontreremo Rosmini, Gioberti, Cesare Balbo, D'Azeglio, quelli che si dettero al romanzo storico; in essi studieremo l'ultimo passo della scuola manzoniana.

[Roma, 11 e 12 aprile 1873.]

XVII

ANTONIO ROSMINI

Decimasettima lezione del prof. Francesco De Sanctis.

Tommaseo e Cesare Cantú sono i primi a scendere dalla sfera della pura contemplazione manzoniana per venire nel campo dell'azione. La loro azione non esclude delle velleitá intorno alla grande societá umana; ma, come vi ho spiegato, si volge principalmente all' istruzione ed all'educazione del popolo. Il che è d'accordo con lo spirito stesso del cristianesimo sul quale si fondava quella letteratura, che ha cercato sempre il suo appoggio e la sua leva nell' istruzione e nell'educazione delle moltitudini.

Fu utile quell'opera alla quale concorsero tanti uomini eminenti oltre que' due, il Lambruschini, l'Aporti, il Thouar, il Parravicino? Certo, se guardate al fine ed ai risultati non possiamo disconoscere che, volgendo a quel fine la letteratura, essi contribuirono alla civiltá italiana, perché fin d'allora e prima per opera loro si fe' via la persuasione che a rigenerare l' Italia non bastasse l' istruzione della borghesia e fosse necessaria quella di tutto il popolo. E furono cercati molti metodi ingegnosi per rendere l'arte del leggere facile e piacevole, e furono cercati molti metodi pedagogici perché l' istruzione non fosse solo raccolta di notizie geografiche, naturali, fisiche, astronomiche, storiche, utili e necessarie al popolo, ma fosse accompagnata anche dall'educazione cristiana. Ora non guardo nei particolari

di quell'opera e sarebbe ingiustizia e parzialitá non riconoscere il bene che ha prodotto.

Quale è la base di quest'educazione? Fu un ritorno a ciò che costituiva l' indirizzo della scuola cristiana nel medio evo ed anche nei secoli posteriori, degenerata allora e corrotta in un clero ineducato e poco istruito egli stesso. Essi dissero: il cristianesimo fu un bene per la civiltá quando, trovandosi dirimpetto le forze barbare e violente che invadevano l' impero romano, predicò l'umiltá, la pace, l'obbedienza, la disciplina, il perdono. Fu in certo modo lo strumento per cui a poco a poco, in mezzo a tanto disordine, si giunse ad una relativa mitezza di costumi. La civiltá, nel senso piú generoso della parola, è costumi sempre piú miti, repressione delle forze violente. — Credettero quindi ricondurne la scuola a quel tipo, e che nel secolo XIX fosse utile ciò che avea prodotto tanto bene ne' primi tempi del cristianesimo, predicare un complesso d' idee che valessero a mitigare i costumi, a rendere gli animi pazienti, disciplinati, disposti alla obbedienza.

Qui, parmi, fu il loro errore. Sbagliarono il tempo, volendo riuscire a certi risultati, riuscirono ad altri opposti. Se posso dir cosí, presero il problema a rovescio. Si concepisce nei tempi barbari un' educazione che facesse appello piú alla pazienza ed alla moderazione che alla gagliardia ed alla forza, perché il male è appunto l'eccesso della forza. In mezzo a popolazioni giovani e vigorose, non sottoposte ad alcun freno stabile, si comprende quanto bene faccia una religione che, ad oppressi e ad oppressori presenta immagini di pace, di umiltá, raccomanda la preghiera, parla d'un'altra vita, agli uni come di una minaccia, agli altri come di una ricompensa. Ma che cosa era il secolo XIX? Che era esso in Italia, perché in Italia dobbiamo vedere la convenienza di siffatta educazione? Quale era il male che si voleva estirpare?

Il male era appunto, non un rigoglio di forze individuali e barbare, era al contrario la depressione, l'avvilimento nelle moltitudini, la soverchieria e la violenza in chi dominava. La posizione era rovesciata, non richiedeva gli stessi rimedii.

Quando dico oppressione de' governanti, vorrei intendeste bene. Volgarmente il governo di quel tempo si crede il re assoluto, con un popolo impotente. Ma i governi sono associazione di forze in armonia col resto, ed allora c' è libertá e felicitá, o di forze soverchianti sul resto ed il governo è arbitrario. Nel secolo XIX non c' erano piú certamente le forze governanti che avevano eccitato la collera di Alfieri, di Foscolo, del secolo precedente, non piú clero e nobiltá come caste; tutto questo era caduto al soffio della rivoluzione. Pure, finché durarono queste caste bene ordinate, furono un certo contrapposto al volere di un governante assoluto che si trovava di fronte resistenza ed orgoglio: tolte le caste di mezzo, quali forze formarono la base del potere assoluto, perché esso non è come campato in aria, ha bisogno di certi sostegni che costituiscono la societá governante?

Ci fu una triplice base. Da una parte il clero stesso che se non fu piú casta dominante, continuò pure a dominare avendo in mano l' istruzione, l'educazione, la censura de' libri e tante altre ingerenze nella societá laicale. Inoltre, la burocrazia, qualche cosa di peggio dell'antica nobiltá, essa stessa divenuta un privilegio fra le altre forze, con la quale si giunse a contentare una parte della borghesia, eccitando la sete non ancora spenta di onorificenze e d' impieghi, ed a formare una vasta unione di forze dipendenti dal potere assoluto. E, finalmente, non una casta, ma quasi una classe a parte, il militarismo, l'esercito permanente, a partire dai piú bassi fondi, dal poliziotto e dal gendarme e salire fino alle piú alte cariche dello Stato.

La societá è veramente innovata, sono sparite le antiche caste; ma il clero, la burocrazia, il militarismo costituiscono l'arbitrio assoluto, le forze soverchianti. Sotto non c' è niente d'organizzato, gli uomini sono come atomi disgregati, tremanti o rassegnati indarno.

Domando ora: che educazione volevasi dare agl' italiani in queste condizioni? Nessuna parola la quale rinnovi l'energia di Sant'Ambrogio che chiamava a dovere l' imperatore, e faceva comprendere alle forze governanti che esse erano fuori

della giustizia e fuori della legge. Che si diceva al popolo? Pregare Iddio, umiltá, obbedienza, disciplina, perdono e perdono e poi perdono come aveva detto Manzoni, in una vita infelice pensare ad un'altra vita migliore come compenso. Se mi permettete un bisticcio, quegli uomini facevano il contrario del loro dovere, rinforzavano i forti, indebolivano i deboli.

Qui è la parte debole della loro opera.

E mi direte: Ma che concetto avete voi di quegli uomini? sono da biasimare, da vituperare? Sono di mala fede? —. Vorrei abituarvi a lasciare le esagerazioni anche combattendo le opinioni altrui, ed a guardare le cose con occhio tranquillo. Certamente il Tommaseo, il Cantú, il Lambruschini e gli altri sono uomini pii e religiosi, amanti del bene, di perfetta buona fede. Basta leggere quei libri che scrivevano pel popolo per convincersi che quel modo di educazione viene dal loro stesso modo di concepire. Abbiamo innanzi un errore non un inganno.

Dobbiamo, inoltre, prescindere dalle condizioni presenti, trasportarci in quell'ambiente. C'erano gli animi formati da Alfieri e da Foscolo, i giovani che si rifugiavano nelle sette, nelle congiure, — violenze di governanti, violenze di congiurati, gli eccessi degli uni spiegano gli eccessi degli altri. Per questo lato non si può dire che quegli scrittori avessero altri fini segreti, come parecchi insinuano, oltre quelli manifesti. E c' erano anche circostanze attenuanti. Che tempi erano quelli! Pensate s'era possibile sotto gli occhi dei preti, della censura, scrivere libri che avessero efficacia di costituire una generazione virile e forte. Pure, sotto quel manto evangelico ed umile, riuscirono a diffondere alcune idee proibite, come quelle di libertá e di patria, su cui si passava senza badarci per l' indole cattolica dei libri e degli scrittori. Cosí comprendete senza collera e senza esagerazione quell'opera.

Però lasciamo stare il passato; fecero opera utile in quelle condizioni; ma oggi abbiamo l'unitá nazionale e la libertá, e queste sono inutili se non accompagnate da educazione virile e da forti propositi. È permesso rimanere nella cerchia di quelle idee? Diffondere que' libri nelle scuole? Non vi sarebbero piú

circostanze attenuanti, non errori possibili, sarebbe educazione o senza scopo o con iscopo perverso.

Perciò ho tanto insistito su questo argomento; una delle cose piú importanti, piú preziose cui si deve mirare, è che la nuova generazione cresca con tali costumi e fibra cosí ritemprata che possa usare su grandi cose gli strumenti che abbiamo conquistato, l'unitá e la libertá.

Ma la letteratura manzoniana non si limitò solo in questo campo dell' istruzione e dell'educazione. — Notate che quando dico *manzoniana*, non è perché ne fosse veramente capo il Manzoni, che se ne stava quieto nella sua solitudine, è per brevitá di epiteto e perché Manzoni è il piú alto rappresentante di quel movimento. — Non si guardò solo alla societá da formare, ma anche alla societá giá formata, si studiò il modo di rinnovarla non solo come umanitá ma come Italia, e di qui uscí tutto un programma politico. Ora voi subito pronunziate i nomi associati a quel programma, Rosmini, Balbo, Gioberti che sono, dirò cosí, i pensatori della scuola manzoniana.

Antonio Rosmini era di Trento — paese al quale giá mettevamo la mano, e poi, per combinazioni politiche ci fu rapito e non è ancora italiano. Che fece ne' suoi giovani anni? Quello che fece Manzoni.

Questi operò una reazione contro Alfieri e Foscolo, Rosmini contro Melchiorre Gioia e Romagnosi, contro i filosofi del secolo XVIII. Avevamo le idee acquistate per mezzo de' sensi, risorgono le idee innate; c' era il *Saggio sull' intendimento* di Locke, ed ecco il *Saggio sulle idee* di Rosmini, avevamo il sensismo, ed ecco lo spiritualismo. Spiritualismo divenuto estetico in Manzoni, filosofico in Rosmini.

Non voglio ora farvi comprendere il filosofo, rimaso nella speculazione, ne dirò solo quanto basta per farvi comprendere l'azione che ebbe nel rinnovamento politico d' Italia.

Risuscita con lui la psicologia. Oggi che questa è assorbita da una scienza piú vasta, l'antropologia, oggi che il progresso delle scienze spiega naturalmente molti fenomeni che Rosmini spiegava con ragionamenti astratti, tutta quell' ideologia non

ha piú valore. Su tutto quell'edifizio è un tentativo metafisico, una formola: — astraete dall' individuo, rimane la specie; astraete dalla specie, rimane il genere; astraete dal genere, rimane l'essere.

E questo può essere non necessario; bisogna andare fino alla necessitá, alla possibilitá, o, come si diceva, all' idea dell'essere. È qui che Rosmini crede trovare il primo filosofico, nell' *idea dell'essere* e nell'*essere possibile*.

Vi trovate in un campo astratto: *essere* è una forma del nostro spirito senza esistenza al di fuori, come dall'astratto si salta alla vita, all'*esistente* di Gioberti? Hegel gitta lí in mezzo il divenire, Gioberti il creare, Rosmini rimane fortificato all'*essere*, la sua ideologia è un tessuto di proposizioni logiche senza corrispondenza nella realtá.

Vi dirò una mia impressione. Quando leggo Rosmini, mi pare sia un successore immediato degli scolastici e filosofi del secolo XVI. Per lui è come non fossero stati i due secoli posteriori, tanto è vicino nel formare argomenti e deduzioni, al modo di filosofare scolastico.

Il libro del Rosmini nella parte letteraria — cosí importante per l'efficacia che dá alla dottrina — può considerarsi di poco utile o di poco male, secondo le opinioni, non mai efficace. Due qualitá ne rendono difficile ed ingrata la lettura: è secco ed acuto al tempo stesso, cosí acuto che tiene il cervello in continua tensione per seguire le sottili fila della sua logica, tanto secco che non dá tregua e riposo da ristorare le forze intellettuali. Non potete seguirne la lettura a lungo, senza stanchezza.

Dico questo per venire alla parte efficace dei suoi scritti, alla sua riforma. Come Rosmini da filosofo si trasformò in uomo politico? Come sotto il pensatore sorse l'uomo di azione? Non è domanda oziosa; l' impronta della scuola lombarda è stata sempre rimanere fuori del campo dell'azione, come fu dello stesso Rosmini ne' primi suoi anni. Che era avvenuto di nuovo, che lo eccitò a trovare il modo di rigenerare la Chiesa e l' Italia?

Manzoni terminò i *Promessi Sposi* nel 1827, lo stesso anno

che morí Foscolo. Seguí il 1830 con avvenimenti che suscitarono tante speranze e costrinsero anche il giovane Ferdinando a far il liberale. La rivoluzione in Francia trasse come conseguenza la rivoluzione nel Belgio e una sommossa in mezza Italia, capo quel Luigi Bonaparte che poi fu imperatore; — sommossa diretta non tanto contro i principi quanto contro lo Stato pontificio. Intanto Rosmini era in una villa del Padovano, e lá, mentre gli altri si battevano, egli fantasticava e pensava. Lá si formò quel primo germe che lo portò a dettare tutto un programma politico. Scrisse *Le cinque piaghe* della Chiesa. L'avevano contro lo Stato pontificio, ed egli cercò modo di riformarlo, applicando il principio stesso della letteratura manzoniana: ricondurre la Chiesa alla sua purezza primitiva.

Gli avvenimenti cambiarono, vennero proscrizioni, carceri, esili. Rosmini mise in serbo il libro e non se ne parlò piú. Nel 46 morí l'abborrito Gregorio, sorgeva una nuova stella, Pio IX, intorno a lui si serravano come intorno a papa liberale; Rosmini attendeva la riforma da un papa e disse: Ecco l'uomo. Il libro fu pubblicato a Napoli in mezzo all'agitazione del 48. Né contento di questo, poiché tutti gridavano costituzione da Torino a Napoli, egli scrisse un libro sul migliore statuto secondo la giustizia sociale. S'anelava all'unitá nazionale, ed egli dettò un piccolo discorso sull'unitá italiana. — Ecco tutta l'attivitá intellettuale di Rosmini intorno alla rigenerazione della Chiesa e dell' Italia.

Quale successo ebbe questo libro? Immediatamente nessuno. I liberali alzarono le spalle, erano troppo innanzi colle idee, credevano vedervi un ritorno al Medioevo. — Per darvi un saggio del modo come lo ricevettero i clericali, ricorderò che un prelato romano disse: Rosmini ha sbagliato, le « piaghe della Chiesa » non sono cinque, ma sei, e la sesta è Rosmini. Erano tempi di azione, le idee andavano innanzi o retrocedevano con violenza, come suole avvenire. Pure quel libro esercitò grande influenza, specialmente in quel partito liberale detto neo-guelfo o neocattolico, che ripone nel cattolicismo riformato la pietra angolare del nuovo edifizio nazionale. Quelle idee trasformate a

poco a poco, elaborate in altra forma vivono ancora; alcuna si è anche affacciata in parlamento, è oggi bandiera d'un partito politico. Non è dunque un libro di cui si possa fare un cenno e passare innanzi, come di qualche cosa sparita appena comparsa; fissa il punto di partenza d'un indirizzo politico.

Un pensatore come Rosmini, quando prende la penna, non si perde ne' particolari, ha un disegno, uno scopo. Quale scopo? Ricostituire il papato nell'antico potere, dargli il primato su tutte le chiese cristiane e col primato della Chiesa ricostituire il primato italiano su tutte le genti cattoliche. C' è giá quell' idea del primato svolta dopo con tanto splendore.

Or questo concetto è uscito tutto armato dal cervello di Rosmini? In tal caso sarebbe arbitrario, non ce ne cureremmo. Ma no, se guardiamo la storia d' Italia, troviamo la storia di questa idea, di cui primo eloquente e appassionato interprete fu il celebre Campanella; il quale anche cercava il primato d' Italia in quello della Chiesa ed il primato della Chiesa in quello del papato. La troviamo nella propaganda reazionaria che seguí il Concilio di Trento; era l'argomento rettorico de' gesuiti e di tutti coloro che ragionavano in quel senso, anche oggi ne troviamo orma negli scrittori e ne' giornali clericali. — Si diceva agl' Italiani: avete perduto la nazionalitá e l' indipendenza, siete servi della Spagna, dell'Austria, della Francia, non avete piú la civiltá d'una volta, siete popolo decaduto. Ma consolatevi e pensate che, poiché il papa è in Italia, se il papato è potente, questo potere si riflette sulla terra ove risiede; avvezzatevi a considerarvi non come popolo italiano ma come il primo dei popoli cattolici. Avete di che rallegrarvi: guardate le vittorie del cattolicismo su' turchi, su' riformati. — Potete anche da ciò comprendere quella letteratura che seguí il Concilio di Trento; Torquato Tasso scrisse la *Gerusalemme* dove il motivo non è italiano, è cattolico; il Chiabrera, il Filicaia, gli altri poeti, celebravano le vittorie sui turchi, la difesa di Vienna, come se l' Italia fosse stata il cattolicismo.

Ma un sentimento, per qualche tempo potente in un popolo, a lungo andare perde l'efficacia se non trova riscontro nella realtá.

Quel papato, come piú va innanzi piú perde potere, rimane alla mercé della protezione straniera, all'ultimo si riduce alla difesa d'un palmo di terra e ad ingrandire nepoti e parenti. E Campanella immaginava farne l'arbitro di Europa!

E poi, un altro sentimento si faceva strada; un popolo, se non è interamente morto, per qualche tempo rimane inerte; ma poi risorge in lui il sentimento dell'umiliazione. Gl' italiani un tempo si consolavano dicendo: siamo figli di Bruto e di Catone. Poi dissero: abbiamo il papato, siamo alla testa dell' Europa. Anche oggi si sente ripetere quel verso: *Regina tornerai la terza volta*; e la stessa idea è nutrita anche da uomini molto savii, lo stesso sentimento rimane in fondo al loro cuore. Però sorse man mano un altro pensiero: quando la realtá era sí contraria alle aspirazioni, ed il popolo italiano che doveva essere a capo del mondo non era neppure coda di sé, era naturale si dicesse: pensiamo prima ad essere noi nazione e nazione libera, e quando ci saremo formati, allora sará il caso di vedere se avremo destini piú splendidi, piú bello avvenire.

È un pensiero piú serio, che ha prodotto la reazione del sentimento nazionale contro il sentimento cattolico o cosmopolita ed ha portato l' Italia al punto in cui si trova.

Rosmini nel secolo XIX, quando il sentimento nazionale s' è sviluppato con la sete di avere libertá politica, ed il papato è ridotto all'ultima debolezza, sicché i rivoluzionari di Romagna puntano le armi contro di esso; quando la chiesa è interamente scaduta nella opinione, non riverita, considerata corrotta e degenerata, — Rosmini dunque ripiglia la bandiera di Campanella, un grande papato con una grande Italia.

Nondimeno egli tiene conto delle mutate condizioni, altrimenti sarebbe un volgare utopista. Si accorge che l' Italia non è piú quella del secolo XVI, che c' è giá il sentimento nazionale, che la Chiesa è decaduta. Se la sua idea è antica, il disegno è nuovo; tenendo conto di nuovi fatti, cerca raggiungere l'antico scopo con nuovi mezzi. Riformare la Chiesa in modo che sia riverita e rispettata, fare del papato non un ostacolo all' indipendenza ed alla libertá, ma una leva, sí che entrambe si aiutino,

conciliare i nuovi fatti con gli antichi fini, ecco il problema che si propone Rosmini; quel problema che oggi diciamo della *conciliazione*. — Vediamolo ora por mano all'opera.

Base è la riforma della chiesa, la quale com' è non può andare. Ciò che in Manzoni era vaga idea, in Rosmini piglia corpo, si applica alla societá vivente. Ma prima della riforma, in quell'anima pia e religiosa sorge uno scrupolo. Riformare! Ma significa che nella chiesa c' è qualcosa di cattivo ed è permesso ad un cattolico dirlo? Non è temeritá se la Chiesa è da Dio? E premette un capitolo, quasi introduzione, importante perché fa comprendere lo spirito con cui è concepita la riforma. — Perché no? egli si dice.

I santi Padri, i piú grandi mistici del Medio evo, santa Caterina, santa Teresa sono illustri per aver tuonato contro que' mali con la stessa eloquenza con cui Dante li flagellava in poesia. Parecchi papi non riconobbero, non tentarono far sparire que' mali, specialmente Paolo III? Che sono i Concilii se non riforme della chiesa? Dunque, non è temeritá seguire l'esempio di tanti illustri, io non esco dall'ortodossia. —

Ma Rosmini è filosofo, non si contenta di questi esempi, e se per cautela ogni cosa che dice la circonda di testi di santi padri, di teologi, di scolastici per darle efficacia, si domanda poi: è permesso credere che nella Chiesa ci sono vizii o, come dice lui, piaghe? E qui per difendere la sua ortodossia e dimostrare che i suoi concetti non sono eretici, delinea una filosofia della storia in poche parole.

Se guardate come procede l'umanitá, vedete due periodi nella vita di tutte le societá umane, un periodo di marcia, uno di stazione; nel primo una societá si organizza, cammina; nell'altro, raggiunta l' idea che le ha dato la spinta, quella societá si riposa. Il quale riposo a poco a poco, diviene stagnazione, una nuova idea non si affaccia, pure la vita è necessaria: ecco succedere la crisi, la dissoluzione, l' idea che ha dominato fino allora è combattuta nei suoi eccessi, ne nasce una nuova e perciò altro organismo, altro cammino e poi nuovamente sosta e dissoluzione.

Ora, dice il Rosmini, la Chiesa anch'essa ha la sua storia fatta da uomini, e gli uomini hanno le loro debolezze: questa storia nella parte umana soggiace a tutte le modificazioni cui soggiacciono le altre storie. Essenzialmente, è istituzione divina, serba il divino disegno con cui fu concepita. È dunque sempre la stessa nella sua essenza, ha l'assistenza continua del cielo, ha l' immortalitá. Le societá umane sorgono, si sviluppano, periscono: la Chiesa non può perire perché non può perire il pensiero divino. Se la mia riforma riguardasse l'essenza della Chiesa, il dogma, il disegno divino, sarei eretico, farei atto di cattivo cattolico, ma non intendo che riformare la Chiesa nella parte umana, intendo modificare l'esistenza accidentale, e credo aver il dovere di vedere i mali ed indicare i rimedi.

Dopo questo prologo, sentendosi sicuro da accuse di eresia, e persuaso ch'egli non vuol mutare la base della Chiesa, comincia il libro, — la riforma.

Ogni riforma deve avere un' idea sviluppata in singole parti. Le cinque piaghe, sono cose accozzate senza disegno? E se disegno c' è, qual è? Egli non lo dice; ma chi legge con spirito filosofico, trova subito il concetto generale che spiega le parti del suo lavoro. Chiesa, pensa il Rosmini, non è il papa, non i cardinali, né i vescovi, nemmeno tutto il clero; nel senso primitivo e vero è la comunione di tutt' i fedeli. Non è solo un centro che toglie vita alla periferia, ma tutto il circolo vivente dove i raggi portano vita alla periferia.

E tale era la Chiesa primitiva vagheggiata da Manzoni e dagli altri della scuola lombarda. In essa il popolo non è spettatore, partecipa alla vita della Chiesa, esso paga, esso amministra, nomina il parroco e il curato, scegliendo uomini conosciuti nella circoscrizione o diocesi, con cui può avere confidenza; — i vescovi non sono estranei al popolo, al popolo rendono conto delle loro azioni, lo istruiscono personalmente. — Vi sono adunanze ove clero e popolo si affratellano. Spezzate un po' questo circolo ed avete una chiesa astratta, destinata a morire, non la chiesa vivente. Togliete il popolo e poi anche il basso clero, concentratela ne' vescovi, ne' cardinali, nel papa, — e l'unitá è scissa, distrutta.

Stabilito questo concetto, il Rosmini considera la Chiesa qual' è nel secolo XIX. E dice: guardatela: il popolo, perché non capisce la lingua latina — ed i riti sono in latino — rimane spettatore inintelligente; e quando talvolta prende parte alle cerimonie del culto, non comprende neppure il significato della sua partecipazione. Dunque esso è spogliato di diritti e di doveri, rimane estraneo alla Chiesa. Il basso clero è ridotto quasi alle stesse condizioni del popolo, con tutt' i doveri, senza diritti, deve ubbidire passivamente a quel che viene dall'alto. I vescovi anticamente si scrivevano fra loro, si visitavano, si univano ne' concilii provinciali, si mettevano d'accordo. Ora sono divisi in tante nazioni, perdono il sentimento della comunione gli uni con gli altri, non sono conosciuti nella diocesi: è un'oligarchia artificiale. — Scisso il popolo, scisso il basso clero, scissi i vescovi, che chiesa è mai questa? —.

Rosmini ha messo il dito nella piaga. Egli vuol ricostituire la Chiesa vivente, ristabilire la comunione de' fedeli, fare come nelle societá civili dove al potere assoluto s' è sostituito il costituzionale, creare un elettorato religioso come l'elettorato politico: su entrambi splenderebbe, quasi stella polare, il papato.

Il concetto è bello, non destinato a perire. E il Rosmini ha piena fede che quelle riforme devono essere fatte da un papa il quale consentisse a non essere piú sovrano assoluto.

Era questo il concetto di que' tempi, tutt' i liberali, come avviene quando si ha coscienza della propria debolezza, aspettavano le riforme civili da' principi. Anche la nostra costituzione è *octroyée*, direbbero i francesi, dal principe, e Rosmini credeva che la riforma religiosa dovesse esser fatta da un papa. Era anche questa la speranza di Campanella, che ebbe in risposta il carcere e la tortura. Rosmini ebbe in risposta: tu sei la sesta piaga della chiesa!

Ora importa vedere, posti questi grandi e nobili concetti, come Rosmini cerchi realizzarli.

[Roma, 20 e 21 aprile 1873.]

XVIII

ANTONIO ROSMINI

DECIMAOTTAVA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Fissammo l' idea fondamentale onde procede la riforma di Antonio Rosmini. Il fine è la ristorazione del papato nella sua antica potenza e insieme col primato papale il primato d' Italia, come prima potenza cattolica. Base della riforma è la ristaurazione della Chiesa primitiva, sostituita alla chiesa attuale scissa in sé stessa; della chiesa vivente dove tutt' i membri sono spettatori ed artefici.

Vediamo come Rosmini applica quest' idea. Trattandosi di riforma, trovate una distinzione naturale nel libro: da una parte l'esposizione de' mali, dall'altra quella de' rimedii; una parte, diciam cosí, negativa, polemica; un'altra affermativa. Voi che ricordate come tuona Dante contro i mali della Chiesa, ricordate come il Sarpi con quel suo stile preciso e tagliente li anatomizza, la magniloquente maniera con cui ne parla il Campanella, il piglio ironico di Pietro Giannone quando oppone la Chiesa primitiva alla presente; — vi attendete in Rosmini qualche movimento corrispondente alle tendenze del secolo XIX nell'esposizione, sia dei mali, sia dei rimedii. Se vi attendete questo, disingannatevi perché, come vi accennai, avete innanzi un libro arido come di uomo che tratti una tesi filosofica, alto sulle passioni umane, che non voglia fare impressione su altri, né riceva impressioni egli stesso.

Questo è non solo per la natura dello scrittore, ma per le stesse condizioni in cui concepiva quella riforma. Come scrittore, il Rosmini difetta di fantasia e di calore, è analitico, minuto piú che sintetico. Non giá che gli manchi rigore di sintesi, all'ultimo sa raccogliere le sparse fila in una conchiusione; ma prima di giungere lí, vi trovate in un grande sminuzzamento di casi, di regole, di citazioni e di testi che producono ingombro e stanchezza.

Ma oltre questo carattere proprio del Rosmini, sono da notare le condizioni stesse nelle quali concepiva la riforma. Era il 1832. Mazzini era giá potente, la sommossa contro lo Stato pontificio fu opera principalmente della Giovane Italia, che, fin d'allora, mirava innanzi e voleva l'unitá italiana e la libertá piú nella Chiesa che della Chiesa. Le idee precorrevano il Rosmini, e nondimeno egli intendeva che un papa ed i vescovi fossero gl' iniziatori della riforma.

Ora, si concepisce Lamennais quando sfolgora nella sua eloquenza, perché si volge al popolo su cui vuol fare impressione, e da cui attende l' iniziativa. Ma il Rosmini volgendosi al papa ed anche ai principi, non solo non si sforza di essere eloquente od oratorio, ma toglie tutte le punte ai suoi pensieri, ad idee relativamente ardite dá forma moderata, e, sopra tutto, molto ortodossa; come uomo che sia su un precipizio, con pericolo di cadere giú e che va riguardoso, passo passo. Scrive con calma perfetta, accompagnato sempre con testi di santi padri, della Bibbia, di dottori della Chiesa, quasi volendo chiamare a sostegno del suo tentativo per evitare la traccia di temerario, ciò che la Chiesa ha avuto di piú eminente. Questo vi spiega lo stile didascalico piú che eloquente del Rosmini; non è un oratore, è un filosofo che fa appello all' intelligenza, mettendosi in guardia contro ogni moto d' immaginazione e di sentimento.

Di piú, il Rosmini temeva sopra tutto essere dichiarato eretico. Il Lamennais, come sapete, fu scomunicato. Il Rosmini che tentava una riforma, colpito da scomunica, falliva lo scopo. Si volgeva ai principi, al papa, perciò la sua preoccupazione è d' indicare i mali e i rimedii, ma trovando insieme circostanze

che possano assolvere, se non la Chiesa umana, almeno il redentore, la provvidenza che, secondo lui, assiste continuamente la Chiesa.

Per esempio, l' invasione dei barbari cancella la civiltá antica e gitta per secoli l' Europa nell' ignoranza. Dopo, la barbarie distrugge finanche il latino, stabilisce la feudalitá. Viene un tempo in cui preti e vescovi corrotti si servono della religione come mezzo per fini temporali. — Cose grosse a dirle ne' limiti in cui si chiude il Rosmini, che si dirige al papa. E bisogna vedere come tormenta sé stesso per giustificare la Provvidenza. — Come mai, si potrebbe domandare, la Provvidenza ha potuto permettere il trionfo della barbarie, la distruzione della civiltá antica? Ed egli trova il fatto conforme al disegno della provvidenza, perché questa voleva distruggere la societá pagana, fondarne una nuova: i barbari, senza saperlo furono suo strumento. Qualche cosa di piú grave è che i chierici corrotti si dettero alle cure temporali, cui fecero servire lo spirituale. — Ma la provvidenza, permettendo ciò, ebbe un mezzo perché si diffondessero le idee evangeliche anche nei piú umili strati della societá. Un vescovo che insieme era principe, con tanta potenza sui sudditi, giovava assaissimo a questo scopo.

Tutto ciò vi mostra le preoccupazioni dello scrittore, e come alla freddezza della sua natura si aggiunga una freddezza calcolata. Ma per non rimanere nel generale, scelgo uno dei piú bei brani del suo libro, lá dove parla contro i libri pedanteschi che allora usavansi nei seminarii. Ed anche oggi, non solo nei seminarii, ma anche nelle scuole laiche sono libri che invece d' istruire demoralizzano i giovani e li disgustano dello studio. Questo tema fu trattato con molta vivacitá da Alfieri nella sua *Vita*, con molta eloquenza dal Sismondi negli ultimi capitoli della sua *Storia*. Rosmini esprime la stessa idea: quei libri, non che istruire ed educare, generano odio mortale contro i libri, contro lo studio, contro i maestri, e contro le veritá stesse che quelli possono contenere. Ecco com'egli scrive:

« Vi sono libri minuti e parziali, opere individuali, dove l' immensa veritá non comparisce che minuzzata, e in quella forma, in che una

menticina l' ha potuto abbracciare; e dove all'autore, spossato nella fatica del partorirla, non è restato vigore d' imprimere al libro altro sentimento che quello del suo travaglio, altra vita che quella di uno che sviene: libri a che il genere umano uscito degli anni della minoritá fanciullesca volge per sempre le spalle, poiché non vi trova sé stesso, né i suoi pensieri, né i suoi affetti, e a cui tuttavia si condanna barbaramente e ostinatamente la gioventú, che pur col senso naturale li ripudia, e che bene spesso, per un bisogno di cangiarli in migliori, cade nella seduzione de' libri corrompitori, o acquista un'avversione decisa agli studi, o da lungo patir violenza nello stringimento delle scuole prende un odio occulto, profondo, che dura quanto la vita, contro i maestri, i superiori tutti, i libri e le veritá stesse in quei libri contenute: sí, un odio, dico, non bene spiegato talora, ma che lavora di continuo sotto altre forme da quelle di odio; che si veste di tutt' i pretesti; che ove si spieghi, è di maraviglia a colui stesso che lo ha in sé, perocché non sapea d'averlo e non se ne sa rendere la ragione; e che ha tutto l'aspetto di empietá, o di brutale ingratitudine verso i precettori, per altro buoni, e che hanno profuse tante cure, tante parole, e tanto amore verso i loro discepoli ».

È un solo periodo dove precipitano tante idee accessorie di una sola principale che è: libri siffatti generano odio contro i libri e contro le veritá che essi contengono. Certo, tutto questo non può essere scritto che da un ingegno non comune, c' è una fina analisi, degna d'un psicologo come il Rosmini, dell'odio contro i libri che non pare odio e quando si manifesta fa maravigliare quello stesso che lo nutre senza saperlo; del modo come quest'odio nasce, piglia forma, si spiega. C' è del talento analitico di Manzoni. Ma, pure, che cosa rende pesante il periodo? Rosmini aveva innanzi un' idea se non volgare, comune; ma la concepisce lí, in quel punto che il suo cervello è in moto; e ciò si vede in alcune forme originali venute fuori nel calore della concezione, come: — « l'autore spossato nella fatica del partorire » — « non altra vita che quella di uno che sviene ». Ma è faticoso a leggere specialmente per l' ingombro d' idee gettate lí alla rinfusa, le quali dopo è assai difficile ritenere cosí come l'autore le ha distribuite. C' è grande sminuzzamento, soverchia analisi di tutt' i fatti che possono

accadere, la quale vi allontana dall' idea principale. L'analisi dell'odio, comunque bella, è appiccicata in coda al periodo; e l' importante non è mostrare l'odio ma porre in rilievo il fenomeno prodotto da quella specie di libri, volgere l' indignazione contro i pedanti, le *menticine* che pervertono i giovani. Esprimere il fenomeno sminuzzandolo a quel modo, con l' indicazione fredda di tutt' i particolari, come di un fenomeno ordinario, toglie ogni movimento di fantasia e di affetto: avete innanzi una pura esposizione di veritá che non producono impressione sullo spirito. Eppure vi ho citato uno dei brani piú belli.

Inutile dire che se nell'esprimere i mali, Rosmini è rispettoso e guardingo, nell' indicare i rimedi è avviluppato, confuso, come uno che stia fra le spine, che non può dir chiaro il suo pensiero, in mezzo a tanti interessi cozzanti.

Ma, lasciamo lo scrittore e guardiamo il riformatore. Cinque piaghe! Perché non otto, non dieci? Bene, mettendo questo da parte, per farvi gustare il Rosmini voglio indicare la vera piaga della Chiesa, quella che è fondamento e principio di tutte le altre. Non farò che premettere quello che l'autore scrive all'ultimo, come conchiusione, per non farvi rimanere in mezzo a mille minuterie de' particolari.

Questa piaga, additata sin dai tempi di Dante e di Santa Caterina, che ha avuto eco ne' secoli successivi, oggetto di molti provvedimenti dei governi quando essi ne hanno avuto occasione, venuta fino a noi nel verso di Dante:

In che veste avarizia il suo soverchio,

è la mondanitá. La Chiesa è in essenza spirito, il *temporale* non le appartiene; però fin dal medio evo essa entrò nel temporale come potere feudale laico, fe' servire lo spirito al corpo, lo spirituale a fini materiali. Rosmini analizza questa idea e le dá una forma storica.

C' è una grande idea — egli dice — che appartiene alla Chiesa, l'unitá organica, la societá considerata come un tutto

vivente. E ce n' è un'altra che appartiene alla societá laica; l' individualismo, l'uomo libero e padrone di sé. Gli storici affermano che i germani portarono questa seconda idea nelle societá che essi invasero, e gli scrittori tedeschi vantano che la loro nazione oppose al *cesarismo*, al potere collettivo, il principio d' individualismo, secondo cui i barbari si ordinarono, creando il signore con i suoi vassalli intorno, stabilendo la societá feudale. Quest' istituzione penetrò nella Chiesa; preti e vescovi, capi spirituali, divennero signori, i fedeli che dimoravano nelle loro terre furono vassalli. Il feudalismo, piaga della societá civile, fu anche piaga della societá religiosa.

Come da questa piaga nascano le altre cinque, è facile vedere. Quando fra i preti e i fedeli si formarono relazioni di signori e vassalli, la Chiesa che prima era un sol corpo vivente, con relazioni di padre e figli, divenne unione di signori e vassalli: giú il popolo, su l'oligarchia, il papa stesso divenuto re; la Chiesa si disgregò.

Allora il vescovo, dovendo attendere a cure temporali, dové abbandonare la cura de' fedeli al basso clero, e fu questa la seconda piaga. Poi, ciascun vescovo si chiuse nel suo piccolo territorio; le relazioni fra l'uno e l'altro vescovo furono rotte; di una Chiesa unica si formarono tante Chiese nazionali. E poiché i vescovi divenuti feudatari erano in certo modo soggetti a' principi, la Chiesa cadde in servitú del potere laico, perdé i suoi diritti.

I beni stessi di essa erano feudi ed i principi finirono col mettervi le mani; quindi servitú di persone e di beni. Cosí una sola piaga, il feudalismo, produsse tutte le altre.

« Sí — dice il Rosmini — il feudalismo fu l'unica, o certo la principalissima fonte di tutti i mali; perocché essendo egli un sistema misto di signoria profana e barbara, e insieme di servitú e vassallaggio a' principi temporali: in quant' è signoria, egli divise il clero dal popolo (piaga I), e spezzò in due parti, che chiamaronsi ingiuriosamente alto e basso clero, sostituendo alla relazione di padre e figlio che l'annodava, quella di signore e suddito che lo disnoda: onde la negletta educazione del chiericato (piaga II); e quindi ancora

entrata la divisione nell'alto clero, cioè ne' vescovi fra di loro, dimentichi della fraternitá, memori della gelosia signorile sí per proprio conto che pel conto del principe al cui vassallaggio appartenevano, rimanendo cosí ciascun vescovo e separato dal popolo, e sequestrato dall' intero episcopato (piaga III): in quant' è poi servitú, il feudalismo, assoggettati i vescovi personalmente al signore temporale come fedeli e uomini suoi, incatenò ignominiosamente la Chiesa con tutte le cose sue al carro del laicale potere che la trascinò per tutte quelle balze e precipizi, nelle quali esso, in suo corso irregolare e fallace, va sovente rompendosi e inabissandosi, e dopo mille avvilimenti e mille sciagure, spoglia a man salva dei ricevuti dominii, ella trovasi cosí sfinita di forze da non saper pure conservare e difendere a sé stessa la nominazione de' propri pastori (piaga IV) ».

Quali sono i rimedi? La risposta è facile: se il male è il potere temporale con i beni annessivi, il rimedio è nel rinunciare a quel potere, a quei beni. — Ed è la risposta che tutti hanno fatta, specialmente il potere laico ogni volta che ha messo mano sui beni ecclesiastici. Non è uscita dal cervello di Rosmini; ma il suo maggior merito è di aver riferito con la sua voce di filosofo cattolico pio e credente ciò che da Dante in poi è stato il desiderio di tanti. Ha egli il coraggio di ricordare alla Chiesa il grido sublime di Pasquale III papa che, infastidito da quei beni temporali i quali lo tenevano legato e sottoposto al potere laico, pronunziò il gran motto: — rinunziamo a' feudi, — grido simile a quello della nobiltá francese quando rinunziò ai suoi titoli e alle sue proprietá.

Ma poiché Rosmini vuole che il papa e i vescovi facciano la riforma, può dir loro: lasciate i vostri beni, il potere temporale, e cosí la Chiesa tornerá grande? Lamennais l'ha detto; ma era un apostolo il quale si volgeva al popolo: Rosmini, che si volge agl' interessati, non può dirlo.

E poi, mettiamoci nella vita pratica e vedremo la ragione che rende Rosmini cosí discreto. Può il capo della Chiesa, possono i vescovi rinunziare ai beni? Certo, lo potrebbero quando fossero riformati, quando nella Chiesa penetrasse tale nuovo spirito di religione e di caritá che potessero senza dolersi fare

la loro offerta sull'altare della fede. — Pretendere da essi ciò che farebbero solo dopo la riforma, come principio di essa riforma, è un circolo vizioso, è mettere prima ciò che non può essere se non risultato. Rosmini dunque non insinua la rinunzia immediata alle ricchezze, al temporale, cerca un altro mezzo per la riforma presente.

Poiché l' ingerenza dei laici nelle cose spirituali, de' chierici nelle temporali produce tanti danni, ebbene separazione e quindi conciliazione. A Cesare quel ch' è di Cesare, a Dio quel ch' è di Dio. La guerra è appunto in questa doppia ingerenza; togliamola, separiamo con giusti confini i due campi e si avrá la conciliazione, espressa in una formula diventata ora luogo comune: separazione della Chiesa dallo Stato. Risultato sará ciò ch' è espresso in altra formola la quale ha fatto il giro del mondo cattolico: libertá della Chiesa. Il giorno in cui voi separerete i due poteri, da una parte la Chiesa riacquisterá la sua libertá d'azione, dall'altra lo Stato riacquisterá la sua; avrete libera Chiesa e libero Stato: ciò che poi divenne il motto di Montalembert e che fu formulato da Cavour in Parlamento: libera Chiesa in libero Stato.

Non vi spaventate — dice Rosmini — di quello che perdete; quel che acquisterete sará assai piú, e vi compenserá a sufficienza.

E qui ha un curioso argomento: — gli Stati antichi erano pagani e quindi assoluti, i moderni sono cristiani e quindi costituzionali. Una volta uscitagli questa parola, la ripiglia subito e: non crediate ch' io adoperi il vocabolo *costituzionale* in senso moderno, intendo che tutti gli Stati moderni hanno per base una costituzione divina, il vangelo, e quando i principi non la rispettano, la Chiesa ha il diritto di deporli, di sciogliere i fedeli dall'obbligo del giuramento. Cosí il papa diventa arbitro de' principi e si riserba ne' casi estremi l'arma di Gregorio VII.

E poi, che è questa Chiesa dirimpetto alla scienza? dirimpetto allo stato della coltura? E Rosmini risponde: non c' è veritá contro la veritá, la veritá è nella Chiesa, ogni altra non vale che come parte di questa; la scienza e la coltura devono

entrare in quel circolo, vera regina delle scienze non è la metafisica ma la teologia.

Or se la Chiesa è separata da tutto ciò ch' è temporale e può venir tempo in cui riacquisterebbe efficacia sulla societá civile, sulla coltura, sulla scienza — questo deve far paura? No, risponde il Rosmini, perché avendo rinunziato all'appoggio del braccio temporale essa non avrá forza materiale, le sue armi saranno le encicliche, le pastorali, la confessione, le prediche, l' istruzione, l'educazione. L'opinione sará la sua forza. Il giorno in cui, riformando la Chiesa, la si renderá accetta all'opinione, essa riavrá sulle moltitudini l' influenza perduta e la sua forza sará tutta morale —. Oggi un partito politico ammette queste idee come progresso, vuole lotta di principii fra la Chiesa e la societá moderna.

Oggi, continua il Rosmini, la Chiesa ha l'appoggio del potere temporale, ma ha perduto l'opinione pubblica; i vescovi sono strumenti del principe, non piú un potere indipendente fra principe e popolo; il popolo considera il vescovo come un magistrato, un generale dipendente dal principe. Togliete siffatta dipendenza, fate che tutti credano alla libertá dei vescovi, de' cardinali, de' legati, e questi acquisteranno ben altra forza sul popolo. Ma per raggiungere questo potere sull'opinione, è necessario che la Chiesa si riformi e invece di essere ristretta nel papa, nei cardinali e ne' vescovi, si metta in contatto diretto col popolo e diventi tutta la comunione religiosa de' fedeli.

— Ecco come il regime costituzionale e la democrazia entrano nella riforma di Rosmini. — Vuole che mettendosi in contatto col popolo, dandogli de' diritti e de' doveri, la Chiesa possa essere d'accordo con esso, sí che ne sia afforzato il papato, e s' imponga non piú come forza, ma come opinione.

La democrazia ne' grandi riformatori è fine per sé stessa, qui è mezzo per riuscire a quel papato indipendente di cui fu tipo Gregorio VII. Che concede al popolo Rosmini? Non certi diritti propriamente detti: sono delle concessioni graziose del potere oligarchico.

Il governo ecclesiastico nominerá il vescovo; ma è bene il

popolo dia la sua approvazione. Né il popolo avrá l'amministrazione dei beni della Chiesa: questi beni, secondo Rosmini, oggi suscitano tanti scandali perché non se ne conosce l'amministrazione: ebbene, supponendo la Chiesa riformata, naturalmente si dovrebbe determinare l'uso de' beni, parte pel culto, parte per l' istruzione, parte pe' poveri, e dopo ciò sarebbe bene fare una specie di relazione con cui si facesse conoscere come sono stati amministrati, una specie di bilancio che si presenterebbe in ogni provincia all'approvazione del popolo, senza che questo entrasse direttamente nell'amministrazione.

Troverete scarse queste concessioni. Se guardate ai tempi in cui scriveva il filosofo, sono concessioni enormi. Come sono sorti gli Stati costituzionali moderni? Da ciò, che i popoli hanno detto: — noi paghiamo le imposte, vogliamo esercitare un controllo sul modo come si adopera il nostro danaro. Cosí si è aperta la via ai Parlamenti attuali —. Un rosminiano, il Piola ha detto: — poiché si sono tolti i beni alla Chiesa, si discentri quest'amministrazione, costituitene una di laici cattolici che abbiano diritto di vedere che uso si fa de' beni ecclesiastici —. E a questo modo naturalmente si va al governo costituzionale. — Tale idea entrò anche nel capo d'un uomo di Stato, fu proposta in Parlamento e respinta come inopportuna, e oggi che nella legge delle guarentigie è promesso riformare l'amministrazione del fondo del culto, torna a galla per opera di alcuni seguaci di Rosmini.

Ha dunque Rosmini una base liberale — il popolo — e un fine oligarchico — l'episcopato e il papato, rinforzati nel potere da quella base. Non è maraviglia che qui egli si trovi fra una destra e una sinistra. La destra è la Chiesa qual' è al presente, che proclama il sillabo, dichiara il papa infallibile, scomunica chi ha messo la mano su' beni suoi, quelli che han tentato rinnovare la disciplina ed anche la liturgia, cioè quel che Rosmini credé poter riformare, considerandolo come parte accidentale. Provatevi a domandare, a mo' d'esempio, che nella Chiesa si sopprima il latino, — ciò che pure è sí naturale, dovendosi parlare al popolo che non capisce latino, — a chiedere l'abolizione

del celibato, e troverete colonna d'ostacolo la Chiesa presente per cui tutto ciò che esiste in essa è inviolabile. Per questa destra Rosmini è un eretico, un rivoluzionario.

E c' è una sinistra. Queste idee che vengono da Dante, son passate per Campanella e fino ai nostri giorni hanno avuto rappresentanti, sono state fecondate da altri con intenzioni piú larghe, in condizioni piú libere di quella di Rosmini. La sinistra è Lamennais, e fino a un certo punto Gioberti, quelli che vogliono una Chiesa come la primitiva, la democrazia non come istrumento atto a rialzare e riafforzare la oligarchia, anzi a demolire la parte gerarchica superiore, ad avvicinare la chiesa al popolo: sicché il personaggio piú eminente per questa sinistra, non è il papa, non i cardinali o i vescovi ma *le bon curé* de' francesi, il parroco del villaggio, tanto vicino al popolo. Sostituire il parroco al vescovo desterebbe l' indignazione in Rosmini che chiamerebbe ciò riforma protestante. Una Chiesa cosí fatta s' è costituita a Ginevra sotto il nome di *vecchi cattolici* dov' è anche il padre Giacinto; in Prussia si vagheggia questa idea pur col rimanere nel cattolicismo, in Italia alcuni lavorano per quest' indirizzo di rendere democratica la parte superiore, di rialzare e afforzare il popolo nelle istituzioni ecclesiastiche.

Se Rosmini avesse potuto supporre che dal suo libro si sarebbero raccolti simili consigli, si avrebbe fatta la croce. Egli voleva rafforzare l'oligarchia — anche nella societá civile. Nel 48 sorsero statuti da ogni parte, egli volle opporsi alle imitazioni dello statuto francese che avrebbero menato alla demagogia, e scrisse un progetto di costituzione, secondo cui la democrazia dovrebbe servire a meglio costituire l'oligarchia. Col voler diroccare ciò che sta sopra — egli dice — e stabilire una forte democrazia, togliesi ogni freno al movimento: andremo di rivoluzione in rivoluzione. Dobbiamo edificare una diga contro la piena. Non si può ricreare la nobiltá e il clero caduti sotto la Rivoluzione francese; ma si può trovare qualche altro freno al potere popolare. Innanzi tutto il sovrano sia di diritto divino, non piú il primo magistrato d'un popolo: avendo le sue prerogative da Dio, ha diritto di essere rappresentato e di nominare

parte de' deputati. — Esiste una profonda disuguaglianza di fortune nella societá. Ciò che sembra difetto da essere corretto, diventa pel nostro filosofo base della costituzione. Divide il corpo elettorale in tre classi: grandi proprietari, piccoli proprietari, nullatenenti, tra i quali ultimi sarebbero compresi anche coloro che avessero coltura ed ingegno, ma non quattrini a sufficienza. I collegi elettorali dovrebbero costituirsi secondo le proprietá. Per esempio, un collegio elettorale dovrebbe rappresentare un milione di capitale e quindi essere costituito da un solo, proprietario di un milione; un altro da tre o quattro persone e cosí man mano fino all'unione di molti piccoli proprietari. All'ultimo resterebbero i poveri nullatenenti, senza diritto di entrare nelle faccende politiche, ma che avrebbero la protezione dei tribunali, le agevolazioni del progresso, le concessioni e gli aiuti de' ricchi. È facile capire che con tale costituzione dopo vent'anni avremmo la nobiltá e il clero come nel Medio evo.

Ultimo argomento di cui si occupò il Rosmini, fu l'unitá nazionale. Per lui quest'unitá d' Italia era un sogno, principalmente perché in Italia è il papa ed il potere temporale — secondo lui — è necessario alla libertá della Chiesa e del papa. Invece, come molti altri, mossi specialmente dal Gioberti, vuole una lega italica, un grande stato al nord — cacciato lo straniero dal Lombardo-Veneto — e gli altri principi rimasi illesi: la dieta di essi avrebbe avuto a patrono ed arbitro il papa.

Certo, Rosmini ad alcuni piú spinti parrá retrivo, ad altri che sono indietro rivoluzionario. Ma alcune delle sue idee han fatto il loro cammino e devono parerci liberali in confronto non di quel che siamo e vogliamo divenire, ma di quello che eravamo allora: libertá della Chiesa, separazione della Chiesa dallo Stato, nomina de' vescovi sottomessa al popolo, un principio di governo costituzionale.

Che cosa ha reso questo libro sí poco efficace? Fu tenuto chiuso dal 32 al 46, comparve al 48, fu sommerso nelle vertiginose vicende della rivoluzione; e in mezzo a tanti avvenimenti non si ebbe l'agio di raccogliersi a studiarlo per cavarne utile frutto. Poca efficacia ebbe sugli animi perché ciò che vuol

essere efficace dev'essere eloquente, deve venire dal cuore — ed anche con tutto questo, sarebbe efficacia poco durevole quella di un pensiero solitario, non preparato innanzi nell'opinione e nel carattere d'un popolo. Al Rosmini mancò il popolo in cui applicare le sue idee.

Ma intanto nell'esilio un altro forte ingegno lavorava allo stesso scopo e ripigliava quella bandiera con ben altra forza — Vincenzo Gioberti — di cui ora ci occuperemo.

[Roma, 27 e 28 aprile 1873.]

XIX

VINCENZO GIOBERTI

Decimanona lezione del prof. Francesco De Sanctis.

Nel 1832 Antonio Rosmini scriveva intorno alle piaghe della Chiesa; dieci anni dopo, nel 1842, Vincenzo Gioberti pubblicava il *Primato*. Nel 1843 videro la luce le *Speranze d' Italia* di Cesare Balbo, e in quel torno comparve l'opuscolo di Massimo d'Azeglio su' *Casi di Romagna*. In due o tre anni vedete sorgere ed aggrupparsi una nuova scuola che si può chiamare piemontese, evidentemente legata con la lombarda. Entrambe hanno un fondo comune d' idee che si può riassumere cosí: conciliazione della religione con la civiltá, col mondo moderno.

Ma c' è una differenza. La scuola lombarda rimase puramente letteraria, artistica, romantica e non volse la sua azione a fini politici o sociali.

Un piemontese, Silvio Pellico, appartiene a quella scuola, segue lo stesso indirizzo che Manzoni aveva dato alla letteratura. Silvio Pellico non è piemontese, di quel Piemonte che si rivelò e si affermò piú tardi. Aveva scritto la *Francesca da Rimini* quando fu mandato allo Spielberg, senz'altro delitto che di aver scritto nel *Conciliatore*, non essendo egli uomo di azione. Colá scrisse *Le mie prigioni*; uscito a libertá si diè, come il Tommaseo ed il Cantú, all'educazione e compose i *Doveri dell'uomo*.

Per mostrarvi com'egli abbia la fisonomia della scuola lombarda, eccovi un suo brano:

« Il progresso sociale verrá colle virtú domestiche e colla caritá civile o non verrá in alcun tempo. Lasciamo dunque stare le illusioni della politica, facciamo cristianamente quel bene che possiamo, ciascuno nel nostro circolo; preghiamo Dio per tutti e serbiamo il cuore sereno, indulgente e forte ».

Invece, nel Piemonte il movimento è sopra tutto politico, l'arte e la letteratura un accessorio. E ciò perché in Lombardia, sotto il dominio dell'Austria, le idee erano costrette a rimanere nel campo letterario; in Piemonte erano secondate e fecondate dallo stesso governo che se ne voleva servire come di leva per fini dinastici e nazionali.

Se coll' immaginazione ci trasportiamo nel Piemonte di quel tempo, vediamo Carlo Alberto nel 1821, semplice principe di Carignano, unirsi con i carbonari, cospirare con essi per l' indipendenza d' Italia. Le cose andarono male, egli ripudiò i compagni, onde l' immortale ira di Berchet; ma infine quell'atto era la rivelazione del famoso programma piemontese, detto allora per ischerno del *carciofo*, essendo stata politica del Piemonte acquistare le terre finitime poco alla volta, come si fa delle foglie di un carciofo. Si voleva avere il Lombardo-Veneto e formare uno Stato settentrionale che assicurasse l' indipendenza italiana: non si parlava ancora di unitá nazionale.

Quel programma era fallito quando l'appoggio gli era venuto da' carbonari, dalla parte liberale della popolazione. Il Piemonte — cioè gli uomini colti che circondavano la dinastia — pensarono di attuarlo con mezzi piú sicuri. Ed anche cosí ridotto, era sempre un programma nazionale. Si pensava non dovesse spiacere al popolo, mirando all' indipendenza dallo straniero, la quale non potendosi conseguire coll'unitá, si sarebbe ottenuta stabilendo un forte stato a settentrione.

Non minacciava i principi che sarebbero rimasi ne' loro stati, anzi non avrebbero piú subíto l'oltraggio del dominio austriaco.

E si credeva dovesse avere il favore del papa perché anche su lui pesava l'Austria, ed avendo quel programma per base la conciliazione della religione con la civiltá, il papa avrebbe rappresentato gran parte, potendo essere quasi capo spirituale di quell' impresa di cui capo civile e laico sarebbe stato il Piemonte.

I politici piemontesi vollero mettersi all'opera senza aiuto straniero, con le sole forze italiane, assicurando gl' interessi del popolo, de' principi, del papa. Cosí comprendete come le idee puramente letterarie della scuola lombarda, accettate in Piemonte, vi furono volte a scopo politico.

Nella scuola piemontese s' innalzano tre uomini che rappresentano tre partiti, Vincenzo Gioberti, Cesare Balbo, Massimo d'Azeglio. Il primo apparisce in mezzo a quel nugolo di preti che facevano la corte a Francesco, fratello di Silvio Pellico, finito poi gesuita: giá s'era costituito in Piemonte un nucleo di ciò che poi fu chiamato clero liberale. — Scoppiò la rivoluzione in Polonia: ricordate l' immortale resistenza de' polacchi contro la Russia. Gioberti fin d'allora si mostrava buon prete, buon cattolico, ma ardente, appassionato; parlava alto della rivoluzione, non celava i suoi voti per la vittoria de' polacchi; ed anche in ciò si rivelava cattolico, la Polonia essendo cattolica, la Russia scismatica. Francesco Pellico — si racconta — lo esortava a tacere, ed egli parlava sempre in modo da compromettere sé e gli altri: indizio, questo, del suo carattere.

In Piemonte l'aristocrazia era liberale quanto può essere un'aristocrazia cattolica, istruita. Ad essa appartenevano Cesare Balbo, Massimo d'Azeglio, il conte di Cavour che la illustrò piú tardi. Chi è stato in Piemonte come me, ha veduto quali sentimenti provi un borghese accanto a quell'aristocrazia.

Gioberti era borghese; talvolta si stancava di rimanere in coda, alzava la testa e si poneva di fronte a' nobili con orgoglio. Cosí in lui al sentimento cattolico e nazionale si unisce un sentimento democratico che lo distingue dal Rosmini, nato in condizioni ben differenti. Esiliato, fu a Parigi, a Bruxelles, dove sentí l' influenza della civiltá europea, e specialmente l' in-

fluenza francese e germanica. Il suo orizzonte si allargò: il piccolo prete tutto teologia e cattolicismo, fanatico per la Polonia, altero verso l'aristocrazia, chiuso sino allora nella stretta atmosfera piemontese, a contatto dell'attività europea s' innalzò, si nobilitò.

Ricordate Manzoni che parte d' Italia tutto Alfieri e Foscolo e Monti, tutto classicismo, e da Parigi torna romantico per l'azione ch'esercitarono sul suo spirito Goethe, M. de Staël, Chateaubriand. Per Gioberti avviene il contrario; partito dal Piemonte teologo e cattolico, con istinto democratico e liberale, in mezzo al movimento europeo sviluppa le sue forze. — Rosmini, sempre chiuso nell'atmosfera italiana, fu straniero a ciò che avveniva fuori di quella. Gioberti, se fosse rimaso nel suo paese, non so fino a che punto avrebbe potuto rivelarsi.

Ma che era quel movimento che si sviluppò dal 30 al 42, spazio in cui Gioberti si trovò a contatto con esso? Quando Manzoni andò a Parigi, dominava la tendenza teologica, la reazione pura, legittimista. Il movimento ora era divenuto filosofico; a Schlegel erano succeduti Schelling, Hegel, Cousin: si usciva dalle pure regioni metafisiche, si penetrava nelle questioni politiche e sociali. Augusto Comte giá alzava la bandiera del positivismo, Saint-Simon, Fourier, Louis Blanc, il Sue artisticamente trattavano questioni sociali; la scienza pura, astratta cedeva il posto alla scienza applicata. Il movimento era al tempo stesso filosofico, politico, sociale: lá dobbiamo rintracciare il posto che spetta al Gioberti.

Prendiamo innanzi tutto il filosofo. Avvolto in quell'atmosfera, cominciò a maturare le sue idee, esposte nei *Prolegomeni*, nell'*Introduzione alla filosofia*, nel *Primato*. Che c' è di europeo? Che vi rimane di quell'attività estranea all' Italia? Che c' è di originale, di suo?

In quel tempo tutta la filosofia, sotto il punto di vista negativo e polemico, aveva un solo colore: era battaglia contro il sensismo, diventò poi lotta contro la stessa psicologia. Principalmente furono segni al bersaglio Locke e Condillac, piú tardi si andò fino a Cartesio che diventò il primo peccatore, l'autore

della riforma, il padre della filosofia moderna finita al sensismo. Quindi dispregio verso gli psicologi ed i sensisti, guerra accanita a Cartesio ed ai suoi seguaci, vituperati come *empirici*. Capite che questa polemica non si volgeva solo contro la teoria cartesiana, ma anche contro il metodo cartesiano — cioè contro l'analisi e l' induzione cui si dà oggi tanto valore, contro l'esperienza e la riflessione sulle cose sperimentate.

Quest' indirizzo polemico domina in Gioberti, sempre accanito contro i sensisti e gli psicologi: apre batterie contro Cartesio, come aveva fatto Vico. Tutta questa parte de' suoi scritti, piena di splendore e di bile, era riflesso del movimento europeo.

Se dunque bisogna mettere da banda Cartesio e il *cogito ergo sum*; se tutta la filosofia da lui fino a Condillac non è che la natura e l'uomo emancipati dal soprannaturale, dalla fede, affermati come ragione; se tutto questo deve andar giú, è necessario trovare fuori dell'uomo e della natura la veritá necessaria, sostanziale, non relativa al pensiero umano. La reazione contro il naturalismo e l'umanismo, contro la natura e l'uomo separati da ogni elemento soprannaturale, dovea riuscire a fondare qualche cosa al disopra dell'uno e dell'altro, o ciò che si chiamò l'assoluto.

Questa fu anche la base della filosofia del Gioberti: combattere sensisti, psicologi, umanismo puro, tendere a stabilire sull'uomo e sulla natura l'essere ideale, l'assoluto. Ma qui comincia la divergenza, appare qualche cosa propria del Gioberti che si stacca dalla filosofia europea e da Hegel che allora la dominava. Volendo trovare qualche cosa fuori del pensiero, fuori dell'uomo, che avesse la sua ragione di esistere in sé; — la veritá indipendente dallo spirito, l'*obbiettivitá*, come allora si diceva; la filosofia europea pigliava a base la ragione, non intesa nel senso di Cartesio; ma in senso nuovo. Gioberti prese a fondamento dell'assoluto un'altra facoltá, l' *intuizione*. Per gli uni la ragione era non la facoltá che distingue, divide, analizza; poiché l'analisi era da essi considerata insufficiente; ma una facoltá apposta, la quale riconoscesse che ciò che è nella natura è anche nello spirito, e che le leggi dello spirito sono le leggi

medesime della natura. Di qui la celebre identitá fra lo spirito e la natura, fra l'essere e il conoscere.

Gioberti respinse questa teoria che menava al panteismo, all' idea assoluta, o, meglio — e questo è vero — come quella ch'era un umanismo mascherato, l'uomo con la maschera di Dio. Tutto questo negava la sua teologia e fu da lui rigettato, e cercò un'altra base che assicurasse l'esistenza dell' Ente creatore.

Non intendo entrare nel merito di queste quistioni. L' Ente creatore di Gioberti, assicurato dall' intuizione, era stato fino allora veritá di fede, non ancora veritá filosofica, e la novitá in Gioberti è l'aver voluto render filosofico ciò che i santi padri avevano affidato alla fede. Egli stesso dice: sono con sant'Agostino; ma il santo, quando tutti credevano, non ebbe bisogno di filosofare, oggi, in mezzo all' incredulitá bisogna mettere quella formola sotto l'egida della filosofia.

L' Ente creante, che pe' teologi era incomprensibile, è dichiarato da lui comprensibile per mezzo dell' intuizione. Ma lascio lo sviluppo di questa teoria dell' Ente che crea con la sua libera volontá tutto l'esistente: non voglio vedere se quest' ipotesi filosofica diventò poi una tesi; ciò ci menerebbe troppo lontano. Importa invece vedere il cammino di quella mente in relazione con le scuole piemontese e lombarda.

Stabilito che l'uomo è dotato d' intuito, cioè della visione diretta dell' Ente creatore, la quale non vi aggiunge nulla di suo — mentre la ragione vi aggiungeva il raziocinio — e che perciò l' Ente rimane obbiettivo, assoluto; — il Gioberti ha l' illusione che questa filosofia sia nuova e, sopra tutto, italiana, anzi privilegio d' Italia. Grida perciò contro gl' imitatori de' forestieri, contro la filosofia forestiera, dimenticando quale influenza essa ebbe su lui e sulla sua dottrina.

E cosa fa? Comincia da un' ipotesi: — gl' Italiani discendono dagli antichi italo-pelasgi; Pitagora ebbe appunto quella dottrina, a modo suo; imitata poi e allargata da Platone.

Il cattolicismo che venne dopo è quella grande facoltá dell' ideale, la visione dell'ente lumeggiata e presentata come

centro della civiltá. La riforma è un parto spurio di Cartesio; le sette filosofiche venute dopo, sostennero grandi errori, deviarono di molto. Ma l' Italia fu la sola nazione che si tenesse ferma sul terreno del cattolicismo, sul terreno dell' ideale: Bruno, Vico mantennero la tradizione pitagorica. Ma perché solo l' Italia serbò quella dottrina? Come la provvidenza ha attribuito al Gioberti la missione di diffondere la dottrina stessa — com'egli finí col credere — cosí l' Italia ebbe la missione di essere la terra dell' ideale, della sintesi, dell' intuizione chiara e diretta. Perciò essa ebbe il primato con i Romani, poi il primato nel medioevo, e lo riavrá sulle genti europee se sará fedele alla sua dottrina.

Com' io vi parlo freddamente di queste cose, cosí freddamente voi le udite: il primo entusiasmo è stato cancellato dagli anni e voi vedete quel che di gratuito e di eccessivo è in tutta questa ipotesi.

Segue l'applicazione, e qui si vede subito il piemontese. Un uomo invasato da quelle idee, che avesse creduto trovare qualche cosa di nuovo, un vero filosofo, avrebbe cercato di stabilire la nuova dottrina, diffonderla. E qui parliamoci chiaro: vi ho mostrato che la filosofia giobertiana in gran parte è eco della filosofia europea: ed il nuovo elemento ch'egli crede avere scoperto è il primo versetto della Genesi: *Deus creavit coelum et terram.*

Egli dunque tenne nascosta la parte teorica, pubblicata poi come opera postuma, la *Protologia.* Invece patriota ardito, uomo politico, piemontese, esule, legato a tutta l'effervescenza d' idee in Italia e fuori, pubblicò il *Primato,* dove la parte filosofica è appena adombrata, e tutto è rivolto all'applicazione, al modo di ricostituire il primato italiano.

Nella ricostituzione del primato italiano, Gioberti distingue due epoche; chiamando la prima *Risorgimento,* la seconda *Rinnovamento.* Base della prima è un metodo per cui l' Italia deve uscire dallo stato di servitú; della seconda un metodo per cui l' Italia, liberata, deve rinnovare sé stessa nello spirito, nelle istituzioni, nell' industria, e via di seguito. — La prima parte

dell'opera, il *Risorgimento*, fu pubblicata nel 1842, la seconda quando, fallita l' impresa italiana nel 1848, Gioberti andò a Parigi, e lá continuò a lavorare, meditando i modi di rinnovare il tentativo.

Il *Risorgimento* ebbe immenso successo in Italia. Non cosí il *Rinnovamento*, scritto con animo adirato contro il Piemonte che l'autore accusava di tradimento, contro i principi che non avevan secondato l' impresa, contro il papa al quale rimproverava aver disertato la causa italiana: le speranze di libertá erano lontane, l' ingegno di Gioberti era quasi esaurito, il libro non ebbe lo splendore e il calore del *Risorgimento*. Pubblicato come opera postuma, ebbe pochissima influenza: similmente pochi sono che abbiano letto la *Protologia*.

Se la base della filosofia per Gioberti è l' Ente che crea l'esistente, la base della sua politica è il papa rigeneratore d' Italia. Il Dio della filosofia ha riscontro nel papa, rappresentante della divinitá in terra.

Innanzi tutto Gioberti pone che il papa ha avuto da Dio la missione di conservare in terra l' idea divina e poi la missione accessoria di ridare all' Italia il suo primato. Ma in che modo egli dovrá rigenerare l' Italia? Prima di tutto, mediante un moto intellettuale, cercando convertire gli italiani, allontanandoli dalle dottrine straniere, unendo tutti intorno alla formola dell' Ente creatore. Quando questa prima educazione avrá prodotto i suoi frutti e tutti gl' italiani saranno d'accordo in quel moto intellettuale, tutti crederanno o per fede o per filosofia a quella formola, seguirá un moto educativo politico, civile, religioso, applicando nella realtá della vita tutte le idee che saran divenute patrimonio comune degl' italiani. Cosí l' Italia sará rinnovata, non piú scissa e discorde, non piú le popolazioni basse ignoranti, la borghesia incredula: avremo un' Italia credente intorno al papa, il papa riconciliato con la civiltá.

Solo allora — dice Gioberti — potrá venire un movimento politico: il papa si metterá alla testa di un' Italia che crederá in lui, raccoglierá i principi intorno a sé in una lega di cui egli sará capo. — Notate quanto cammino bisognava fare, quanto

si doveva aspettare secondo il *Risorgimento*. Era il 1842, tutti disperavano delle sorti del nostro paese. Non è maraviglia dunque che Gioberti rimandasse il movimento politico a tempo indefinito.

Costituita la lega italiana col papa alla testa, si potrá dare addosso allo straniero? Non ancora. Allora il papa ed i principi daranno le riforme, applicando nella vita civile ciò che giá esisterá nella vita ideale, nella dottrina. Gioberti non va al sistema elettorale, si contenta del sistema consultivo, secondo il quale uomini eminenti darebbero consigli al governo — primo passo ad un'emancipazione politica. Per la parte sociale, — e qui vedete l' influenza del movimento europeo — crede che le riforme debbano mirare a rendere il popolo piú agiato e piú istruito. Riconciliato il popolo con la borghesia, il basso con l'alto clero, effettuate le riforme politiche e civili, uniti i principi intorno al papa — l' Italia sará abbastanza potente da fare da sé —. Cosí l' impresa, che allora era aspirazione ardente di tutti e divenne poi il moto subitaneo del 48, per Gioberti doveva essere il risultato di tutta questa lunga preparazione.

È spiegabile l' influenza del *Primato* nel Piemonte e nel resto d' Italia. Poca fede si aveva in Mazzini, la letteratura lombarda era considerata come un'arcadia, non c' era speranza d' intervento straniero, specialmente da che l'Assemblea francese aveva detto che il sangue francese si doveva versare per interessi francesi.

Unica speranza era che si unissero principi e papa, in modo che l' Italia fosse abbastanza potente per lottare sola contro l'Austria, poiché la coscienza della propria debolezza era in tutti. Un metodo che prometteva conciliare le forze italiane e dirigerle contro lo straniero, doveva dare grande influenza a Gioberti. Se Rosmini aveva tentato operare sui principi e sul papa, Gioberti ebbe azione sulla parte liberale del popolo, giunse a convertire anche molti mazziniani. Non giá che pigliassero per moneta sonante tutto ciò che diceva Gioberti; ma pensavano che quel metodo fosse veramente utile. L'ardore dello stile, lo splendore dell' immaginazione, l'accento di convinzione,

l'eloquenza innegabile d'un ingegno superiore, — tutte queste qualitá formali dovevano avere grande ascendente sugli animi degl' Italiani, cosí immaginosi, aperti alla parte sensibile del vero, nemici dell'astrazione. E quando nel 46 fu papa Pio IX che parve scosso dal sistema di Gioberti, e gli *Albertisti*, cioè i piemontesi seguaci di Carlo Alberto soffiavano nel fuoco, capite quale grande entusiasmo si destasse in Italia e come la rivoluzione del 48, che pure era contraria alle idee di Gioberti, sembrasse l'attuazione della profezia d'un ingegno superiore e cominciasse al grido di *Viva Gioberti!*

Non credo necessario indicarvi ciò che di gratuito e d' ipotetico è in questo sistema, sopratutto ciò che di astratto è nel metodo proposto. Si può suggerire un metodo per un'azione popolare? Non si tratta di filosofia, d' idee che potete disporre come volete. Gli uomini non sono pezzi di scacchi che si possano situare in modo da dare *scacco al re*, scacco allo straniero. Chi cosí pensasse, mostrerebbe essere utopista, non uomo di Stato. Si può dire ad un popolo: per rigenerarti devi attendere trenta, quarant'anni? Bisogna che prima ci sia questo, poi quest'altro? Che avviene? Appena avuto il primo anello — un papa liberale — il popolo italiano percorse tutta la catena, scoppiò subito quella guerra che secondo Gioberti doveva venire dopo chi sa quanto, e perché l' impresa non era preparata, fallí.

Nel *Rinnovamento* Gioberti dice: guardate! si sostiene ch' io abbia colpa nel non essere riuscito il moto del 48. Ma perché non si è voluto seguire il mio metodo? — Pure la colpa è sua, avendo creduto regolare la vita d'un popolo *a priori*, con un metodo logico, confondendo la logica con la storia. Nella storia entrano gli umori, gl' interessi, le passioni, il caso, che perturbano la logica.

Il metodo di Gioberti oggi ci fa ridere di compassione, non ce ne rimane che un'aspirazione indefinita di un cattolicismo liberale, tutto il resto è svanito.

M' è uscita una parola grave: ridere di compassione di un uomo di tanto ingegno. Ma i suoi concetti sono facili utopie che lo legano a Campanella, anche lui utopista, ed a Rosmini.

Però Rosmini, in fondo aristocratico, voleva servirsi della democrazia per ristabilire l'oligarchia religiosa e civile.

Gioberti in fondo ha tendenza prettamente democratica, si vuole servire del papa e de' principi come mezzi all' indipendenza nazionale. Questo suo fine lo distingue dal Cantú, dal Rosmini, dal fratello di Camillo Cavour, da altri che sono retrivi rispetto a lui. Quella tendenza adombrata, velata nel *Primato*, dove era costretto a far la corte a' principi, al papa, finanche a' gesuiti, si presenta alla svelata nel *Rinnovamento*, scritto con maggiore libertá, senza riguardi ad alcuno, e di cui il succo è questo: il primato italiano deve avere a base il primato della coltura, dell' ingegno e il riscatto delle terre. Certo, tutto questo è ancora astratto; ma pure mostra come Gioberti sia il piú spinto delle scuole lombarda e piemontese.

Ed ora, che è Gioberti per coltura, per ingegno, per forma? Che sopravvivrá di lui, dopo avere eccitato tanto rumore ed esercitato un'azione cosí maravigliosa in Italia?

Aveva delle cose italiane conoscenza superiore a quella stessa de' puristi e di Pietro Giordani, che in questa materia si credeva privilegiato. Chi legge il *Primato*, il piú elaborato de' suoi scritti, vedrá quanti studii egli abbia fatto negli scrittori del trecento, con che arte maneggi la lingua italiana e sappia foggiare nuovi vocaboli secondo l' indole di essa lingua. Della coltura straniera aveva conoscenza sufficiente, non profonda, come si vede da ciò che pensa di Schlegel e di altri.

La sua erudizione delle cose orientali e dell'antichitá classica è superficiale e sospetta: non fu presa in seria considerazione allora che gli studii filologici erano in fiore; i suoi italopelasgi sono svaniti innanzi alla moderna archeologia. Ancorché avesse gran numero di notizie, tutta quella roba non fu da lui né seriamente studiata, né seriamente analizzata, e non lascia niente di profondo nello spirito del lettore.

Paragonate Vico e Gioberti. Anche in Vico il concetto fondamentale è sbagliato, il *corso* e *ricorso* è stato confutato, la teologia che getta i suoi raggi sulla metafisica è sfatata. Pure ci è lí un immenso materiale di cui gran parte sopravvive,

perché Vico aveva profonda conoscenza del diritto romano in cui fece delle vere scoperte, grande forza di analisi e attitudine psicologica — la quale spiaceva tanto al Gioberti —. Le sue degnitá sono capolavori, rimasi vivi. Aveva tale serietá d' indagini che ad ogni passo scopriva, intuiva qualche cosa di nuovo, aprendo la via a tante discipline fiorite dopo lui.

L' immenso materiale di Gioberti non rimarrá vivo, perché non costituisce seria coltura per lui. L' ingegno è gran cosa, ma per produrre alcun che di stabile in filosofia, in istoria, in politica, deve essere accompagnato da seria coltura. Vi sono molte idee azzardate. Quando leggo Gioberti sento questa impressione: — non vi è idea che come Giano non abbia varie facce: lo scrittore serio e che analizza, non gitta innanzi un' idea senz'averne veduto tutte le facce.

Gioberti meno filosofo che oratore fa come gli avvocati, piglia dell' idea quella faccia che giova all'argomento, e gitta nell'ombra le altre. Impressionato d'un punto di vista, vedete subito l'oratore, talvolta anche l'artista: vi incalza come giá avesse trionfato, giunge anche a colmarvi di villanie, attacca con vivacitá tutto ciò che gli si oppone. Vi soggioga e voi credete quella sia la veritá. Rifate il cammino e troverete che quella è un' idea mostrata da un solo aspetto. Ecco perché a torto egli se la piglia con l'analisi: ciò che chiama sintesi, non è vera sintesi, è una faccia sola d'un' idea non analizzata.

Gioberti è uno degli scrittori italiani che abbiano maggior vigore di speculazione, ed è da tenersi in pregio sol che si guardi quanti pochi filosofi abbia l' Italia, alcuni involti ancora nella scorza scolastica, altri troppo aridi, troppo analitici. C' è doppia speculazione: quella che sta nello sviscerare un argomento e avere la potenza di sviscerarlo guardandolo dall'alto e da lungi; — e quella che consiste nel vederlo dall'alto e da lungi senza avere la forza di profondarsi in esso e sviscerarlo. Hegel, per esempio, ha certo ingegno speculativo nel primo senso: non ha solo vista aquilina, non guarda solo dalle sommitá, scende ne' piú minuti particolari ove mostra senso del reale e del concreto. Gioberti ama molto una parola che rivela il carattere del suo ingegno:

intuizione. È un ingegno intuitivo. Non ha grande forza di raziocinio e vigore di logica, ma chiara intuizione, la quale spesso, quando egli non è appassionato, coglie nel vero — intuizione critica, filosofica, politica. Guarda le cose dall'alto, non scende nel concreto, di cui gli manca il senso. A quell'altezza diventa eloquente, anche artista, senza essere filosofo; perché non segue la serie delle idee, giunge d'un tratto agli ultimi risultati, vede in blocco un' idea come il poeta una forma. Quella sua visione si presenta piena di calore, specialmente quando è aiutata dall'amor di patria, dall'ardore della lotta, da tutte quelle piccole passioni alle quali egli era molto accessibile, alle quali i posteri non guardano e che pure hanno avuto gran parte nella sua ispirazione, come nel *Gesuita moderno* e negli *Errori di Rosmini*. La sua speculazione è visione, l'attivitá del pensiero impeto oratorio.

Ma anche un oratore, un artista è qualche cosa d' importante. Si trovano ne' suoi scritti pagine eloquenti; ma c' è veramente eloquenza e forma artistica nelle apparenze che si presentano alla sua intuizione? Sarebbe vero che l' Italia la quale non ebbe mai prosa eloquente — come lamentano tutt' i critici italiani — l'abbia acquistata in lui? — Per l'eloquenza non basta l' immaginazione — anche il Segneri aveva immaginazione. Perché si abbia eloquenza che lasci vestigia e produca durabile impressione, è necessario che di sotto ci sieno serie convinzioni, profondi studii, soprattutto un carattere superiore di uomo.

In Gioberti domina un semplice calore d' immaginazione. Quando egli accumula epiteti d' ingiuria, quando voi tentate dare due passi addietro, temendo l' incontro d'un uomo cosí arrabbiato, non vi spaventate, tutto quello è calore esteriore, non profondo impeto d' immaginazione. Si andava da Gioberti e si trovava un uomo placido, sereno, nervoso, eccitabile, capace di alzare la voce ad un tratto e abbassarla subito. Era distratto spesso, anche nella conversazione. Un uomo serio piglia un discorso e lo conduce fino all'ultimo, Gioberti si distraeva; e fu cosí anche nello scrivere, lasciando spesso un' idea per correre appresso ad un'altra.

Dietro lo scrittore immaginoso, splendido, pieno di ricche forme spesso originali, trovate da lui secondo il genio italiano, non vedete il profondo pensatore, né l'uomo di Stato.

Il povero Gioberti ne fece prova. Nel 1848 rappresentò una parte attiva e si vide quanto gli mancava; un uomo nervoso, irritabile, impressionabile, non è nato per essere uomo di Stato. Gli mancava la conoscenza degli uomini e delle cose, la tattica de' maneggi, quell'arte volpina di cui un politico ha bisogno. Sapete che il vecchio Gioberti si fe' corbellare una volta dal giovane Urbano Rattazzi che allora entrava nella vita politica. Gli mancava la forza d'animo di resistere anche alla corrente popolare, e quando volle fare qualche cosa di simile, sbagliò il momento e dové lasciare il Piemonte.

Quando il *Primato* giunse in Piemonte, fece piacere senza dubbio, alla scuola piemontese che vedeva il suo programma stabilito su basi cosí larghe. Ma c'era un punto nero. Essi volevano indurre gl' Italiani a cacciare lo straniero, Gioberti, cominciava col papa, col moto intellettivo, educativo, colle riforme e all'ultimo metteva il moto per l' indipendenza, che per essi era il *porro unum necessarium*. Il programma cosí trattato parve troppo lungo, con base troppo larga. Sorse allora un uomo di Stato piemontese, e, come sogliono fare i ministri e le maggioranze pratiche, fece del programma come d'un dramma, cercò accorciarlo, ordinarlo, adattarlo alle circostanze, lo capovolse mettendo prima il *porro unum necessarium*. Capite che parlo di Cesare Balbo e delle sue *Speranze d' Italia*. Dirò di lui nell'altra lezione.

[Roma, 4 e 5 maggio 1873.]

XX

CESARE BALBO

VENTESIMA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Rosmini e Gioberti furono i filosofi di quella scuola della quale Cesare Balbo doveva essere lo scrittore politico e lo storico. L'uno, Rosmini, lo vedete insieme con Manzoni apparire al principio del movimento cattolico, l'altro, Gioberti, nella confusione del movimento, prima che giungesse l' istante dell'azione.

L'uno ricorda il 1815, l'altro il 1840. Di qui le differenze tra i due scrittori: è lo stesso movimento che tra i furori della reazione comincia come *destra* e va a finire come *sinistra*.

Dapprima, quando Rosmini concepiva la sua filosofia, e nutriva i germi della sua riforma cattolica, erano vive e forti le impressioni della reazione, e ricordo che tali erano veramente negli anni miei giovanili. I giacobini, la rivoluzione, il 1793, il papa allontanato e carcerato, tutto questo era allora cosí orribile come sarebbe ora — tornando le stesse cose sotto altri nomi — la *Commune*, i petrolieri, le petroliere, la bandiera rossa, ecc.

Poi venivano su tutte le idee giá proscritte e si proscrivevano tutte le idee dominanti: la proscrizione riguarda non solo uomini ma idee, delle quali gli uomini hanno bisogno per coprire le loro passioni. Quindi il papato, la monarchia, la no-

biltá, l'alto clero, che prima erano stati segno agli attacchi, divennero oggetto di adorazione, il popolo fu oppresso e deriso. Comprendete perciò il cattolicismo opposto alla Dea Ragione, Manzoni e la sua scuola, Rosmini.

Volgetevi ora al 1840 e vedete che cammino la rivoluzione aveva fatto di nuovo. Di teologia non si parlava piú, il movimento teologico era divenuto filosofico, democratico, sociale: gli stessi uomini che avevano cominciato come destra, poggiavano a sinistra, Victor Hugo, Lamartine, Lamennais, Bernier e Montalembert si facevano perdonare l'uno il legittimismo, l'altro il clericalismo con larghe professioni di fede in senso liberale. L'aria era mutata: i legittimisti erano battuti in Ispagna, in Francia, in Portogallo, all' indipendenza della Grecia seguiva quella del Belgio, l'alleanza occidentale tra l' Inghilterra, la Francia, la Spagna e il Portogallo sorgeva dirimpetto alla Santa Alleanza. L'aria, nella sfera delle idee, era giá impregnata della rivoluzione che doveva scoppiare pochi anni dopo. L' Italia era solcata di societá segrete.

Qui apparisce Gioberti e capite perché, pur mantenendo i fini di Rosmini, ponga a base del suo *Rinnovamento* il primato dell' ingegno e della coltura, il riscatto delle terre, — una base democratica. E la democrazia non è per lui l'astratta democrazia cristiana di Rosmini e di Manzoni, ma democrazia effettiva, conseguenza della civiltá cristiana ancora giovane — secondo Gioberti — ancora al principio del suo svolgimento negli ordini politici e sociali.

Comprendete pure che ciò che preoccupa di piú Rosmini è la riforma religiosa, ciò che preoccupa di piú Gioberti è l' indipendenza italiana. Nell'uno prevale il cattolico, nell'altro il cittadino e l' italiano.

Questi due uomini presto o tardi, dovevano urtarsi. La gran lotta fra Rosmini e Gioberti non fu solo fatto privato, come pure può parere a qualcuno; era nella natura delle dottrine. Quantunque il tronco fosse il medesimo, i rami divergevano, l'uno verso la ristorazione delle alte classi e dell'alto clero, l'altro verso la democrazia. Un po' di ruggine era fra i

due scrittori, quando l'occasione la fe' trasparire. Nel 1846, divenuto papa Pio IX, Rosmini fu chiamato a Roma, ove acquistò grande importanza, e si lasciò dire: Gioberti mi guasta le uova, arieggia troppo il Lamennais. Questi era stato scomunicato: dire cosí di Gioberti, era rovinarlo. Di qui l' ira di Gioberti, il quale per Rosmini non era abbastanza cattolico, corretto, moderato: di qui i volumi che quegli scrisse su Rosmini; di qui anche la conciliazione. Rosmini si rassegnò a porsi sotto gli ordini di Gioberti, divenuto ministro del Piemonte.

Quali impressioni, non dirò Rosmini, giá antico, ma Gioberti col suo *Primato* e la sua *Teoria del soprannaturale* produsse sulla scuola liberale, specialmente piemontese? Quali impressioni produsse soprattutto su uno spirito cosí positivo e storico come quello di Cesare Balbo?

Certo, a Balbo e ai suoi amici piacque molto il *Primato* e la *Teoria del soprannaturale*. In fondo Manzoni, Rosmini, Cantú, Tommaseo, Gioberti, Balbo, D'Azeglio che volevano? Che cosa li scostava dalla scuola repubblicana o radicale? Volevano che, una volta constatata l' Italia non potersi fare con rivoluzioni, sette, congiure; si facesse conciliando tutte le forze e tutti gli elementi, il papato e la monarchia con la libertá e il progresso civile. Conciliazione vuol dire compromesso, non si fa senza che alcuno ceda qualche cosa: i liberali dovevano rinunziare ai mezzi violenti, attendere una Italia fatta dal papa e da' principi, e questi dovevano rinunziare all'assolutismo, il papa all' immobilitá, alle teorie da cui uscí poi il sillabo e l' infallibilitá.

Posto questo fondo comune de' liberali moderati, soprattutto piemontesi, il resto si riduceva ad un sistema di tattica. Si diceva: volete l' indipendenza d' Italia? Questo è il metodo. Non si voleva violentare l'opinione, a quelli che non credevano, non si gridava: credete per forza. Sieno quali si vogliano le opinioni: si tratta di un'azione politica e per uno scopo politico, bisogna che si conciliino tutti nell'azione, le opinioni rimanendo intatte.

Questo metodo, mediante Rosmini e specialmente Gioberti, diventò filosofico. Qui è la parte importante, ma insieme dan-

nosa del movimento, — fare di un semplice espediente politico una veritá di filosofia. Credevano, formando questa base filosofica, mostrare che il sistema non solo era utile, ma ragionevole, vero, sí che non solo conciliasse gli uomini politici, ma anche l'opinione, o creasse un'opinione nuova nella quale potessero convenire principi e papa e liberali.

A tutt' i liberali e a Cesare Balbo piacque la *teoria* del Gioberti ed il *Primato* che dava appunto un aspetto filosofico a ciò che per essi era espediente politico. Bisogna vedere come Balbo parla di Gioberti, come lo considera piú grande dello stesso Platone. Ma Gioberti, scendendo nella pratica, metteva il primato papale insieme col primato italiano. Balbo s' insospettí. Si cominciava a vedere che, dirimpetto alle utopie repubblicane, nasceva un'utopia ultra cattolica, fondata sulla preminenza del papa come ai tempi di Gregorio VII, e nella preminenza d' Italia quale sede del papato. Parve a Cesare Balbo che, quand'anche non fosse chimera, era cosa troppo lontana, troppo fuori della vita ordinaria d'una generazione. E, rispettando la filosofia di Gioberti, persuadendo tutti ad accettare quelle idee, accettandole egli pel primo, volle tirare Gioberti dalle regioni astratte in cui s'era messo, nel campo del reale e del possibile. Ciò rivela l' ingegno politico.

L' importante per un popolo che aspira ad un'azione politica è fissare uno scopo non lontano ed unico, intorno al quale si conciliino tutte le sue forze. Quando si lotta per varii scopi, si disperdono le forze; volendo conseguirli tutti, non si arriva a nessuno. Quindi la preoccupazione di Balbo era legittima, era quella d'un uomo politico, il quale comprendeva che l' importante per un popolo è sapere che vuole, dove vuole andare, e che niente sfibra di piú un popolo quanto l' incertezza del punto a cui vuole arrivare.

È inutile che vi spieghi la differenza tra filosofo e uomo politico, dopo tredici anni di vita costituzionale. Il filosofo deve travagliarsi intorno ad idee e a principii; i principii, per essere attuati, ci vogliono secoli. Quindi lo scopo del filosofo è lontano, i mezzi che propone sono idee accessorie d'una principale, fa-

cendo astrazione degli altri elementi storici, umori, interessi, passioni, accidenti.

L'uomo politico non può avere innanzi a sé che un piccolo spazio di tempo, e sarebbe stolto uomo politico chi per esempio oggi nella Camera italiana parlasse della missione d' Italia in Oriente. Diceva Cesare Balbo, e forse è vero, che l'uomo politico ha innanzi a sé uno spazio medio di trentacinque anni, quanto dura una generazione. Bisogna poi avere mezzi non ideali, ma corrispondenti alle condizioni in cui un popolo si trova. Il filosofo dice: datemi il principio e vi darò le conseguenze; il politico, dato un paese in questa o quella situazione, indicherá i mezzi immediati per condurlo a stato migliore. Il primo ha per dato un principio e le idee che ne nascono, il secondo ha per dato la realtá; e chi grida sempre: bisogna stare ai principii, scambia la filosofia con la politica.

Balbo dunque pone assai bene il problema politico, mentre Gioberti resta filosofo. Quegli dice: dato lo stato in cui ora è l' Italia, dove andremo? Se il punto di arrivo è lontano e chimerico, non si può raggiungere, perché una generazione dura poco sulla scena e vengono altre, ed allora il punto di arrivo non è speranza d' Italia, è disperazione: i popoli disperano quando hanno una meta utopistica, lontana. Perché l' Italia, la quale finora ebbe desiderii, ora abbia speranze, bisogna darle uno scopo che si possa conseguire in poco tempo, e bisogna che di questa possibilitá non si dubiti.

Questa è l'origine del libro di Balbo le *Speranze d' Italia,* destinato a dare all' Italia uno scopo determinato col quale fosse possibile arrivare, invece delle aspirazioni lontane che le dava Gioberti.

Della forma del libro, dedicato appunto a questo filosofo, vi dirò brevemente. Non fu mai piú vero il detto: lo stile è l'uomo. Vedete Cesare Balbo ne' suoi ritratti: asciutto, severo sicché pare per lui impossibile il sorriso, senza forme, alla buona, soprattutto con aria sincera e d'uomo da bene. Cosí si rivela nello stile, asciutto, diritto, senza distrazioni a diritta ed a manca, senza fiori, spregiando fronzoli, irto di osser-

vazioni, in veste ruvida e scolastica: è stile che fa riflettere ed a lungo andare diventa pesante. Proprio il contrario dello stile di Gioberti, artistico, immaginoso, che aveva naturalmente tanta presa sul popolo italiano.

Ma l' importanza del libro è nel suo contenuto. Se vogliamo cercare uno scopo sperabile, pensa Balbo, bisogna prima allontanare i sogni e le utopie. Non siamo tutti concordi, chi vuole affaccia una chimera, chi un'altra: eliminiamole innanzi tutto.

Primo sogno è il *Primato* di Gioberti. Balbo francamente lo combatte, non come troppo lontano, affidato ad un futuro imprevedibile; ma come chimerico in sé stesso.

Il passato non si rifá — e qui vedete l'uomo avvezzo a maneggiar fatti, a diffidare delle teorie, lo storico. Il papato è stato, ha avuto quella potenza che Gioberti sogna per l'avvenire, il futuro appartiene ad altra corrente: il medioevo non torna piú e nemmeno il primato italiano.

Qui è curioso seguire il suo ragionamento. Le nazioni pagane, egli dice, ebbero un primato babilonese, assiro, persiano, greco, romano. Appunto per questo primato unico, si corruppe e perí la civiltá antica. Quando è uccisa l'attivitá nella circonferenza per concentrarla in un punto solo, le nazioni, presto o tardi, s' illanguidiscono e muoiono.

La civiltá moderna, cristiana, ha primati molteplici e cangianti. E qui notate una differenza. Gioberti divide il mondo in cattolico ed acattolico, e scomunica non solo i turchi, gl' indiani, gli scismatici, ma anche i riformati. Balbo guarda le cose con minore esagerazione, parla sempre di nazioni cristiane, comprendendovi anche le protestanti. Dunque, le nazioni cristiane possono ammalare, non perire, e, perduto il primato, presto o tardi lo ripigliano in tutto o in parte. Perciò il primato è molteplice e cangiante, passa d'una nazione in altra, e se una ne ha uno, un'altra ne ha un altro. Per esempio l' Italia l' ha nell'arte, la Francia nella politica, ecc.

Balbo parla d'un primato germanico durato sei secoli, poi del papale, poi dello spagnuolo, del francese, e conchiude che

oggi dev'esserci il primato britannico, — lungi dal sospettare che avremmo avuto un primato tedesco di ritorno.

Dopo questa teoria, confutazione di quella di Gioberti, Balbo dice: proponiamoci uno scopo piú pratico. Attaccando in guanti gialli il filosofo, spiega a suo modo le opinioni di lui: — Gioberti vuol dire in sostanza che il papato sará rispettato dalle genti cattoliche e l' Italia sará rispettata come la terra che ricetta il papato —. In fondo, Balbo non credeva al primato di Gioberti. — Viene poi lo scopo di Mazzini e de' repubblicani, il *porro unum necessarium*, l'unitá nazionale, un gran regno italico. Ma questo, secondo Balbo, non ha mai esistito, non può esistere, specialmente per le divisioni secolari fra le varie cittá. E poi, che fare del papato? Secondo Gioberti, l' Italia non poteva rigenerarsi se non rispettando il papa ed il suo territorio, il papa era uno de' principali fattori della redenzione italiana. — Come per Balbo, l'unitá italiana era allora un sogno per quasi tutti gli uomini politici del Piemonte, ed io stesso ho udito dire cosí da Alessandro Manzoni.

Altri, redivivi ghibellini, ripigliavano l'utopia dantesca dell' Italia giardino dell' impero e volevano far l' Italia invocando l'aiuto straniero, anche a costo di essere conquistati, perché pensavano che sotto la conquista, l' Italia si sarebbe unificata, conquistatori e conquistati si sarebbero fusi e quindi uniti e liberi tutti. — Fu questo l'assunto degli storici del secolo passato, come del Romagnosi, che rimpiangevano la venuta di Carlo Magno, quale impedimento alla fusione de' longobardi con gl' Italiani.

Tutte queste sembrano idee strane a Balbo che va fino ad attaccare Dante ed il suo libro *De monarchia*. E veramente gli spiriti italiani erano cosí esaltati, che poteva venire l' idea di farsi aiutare dagli stranieri, non quella di farsi conquistare; sicché qui Balbo si crea mulini a vento pel piacere di combatterli. Egli stesso se ne accorge e dice esser pentito di averci consumato un capitolo.

Notate però un passo importante. — E se potessero sorgere questi nuovi ghibellini — egli dice — io, che in quei tempi sarei stato guelfo, oggi diventerei guelfo: fortuna che guelfi e ghi-

bellini sono passati alla storia. — Balbo se non era ghibellino, non poteva nemmeno a rigore dirsi guelfo come Rosmini, Manzoni, Gioberti; era piemontese piú che guelfo.

Altro sogno da scartare. Sismondi avea pubblicato il suo bel libro, la *Storia delle repubbliche italiane*, e da esso prese origine una scuola di cui il piú illustre rappresentante fu Carlo Cattaneo, di cui sopravvive Giuseppe Ferrari. Credevano l' Italia non si potesse fare se non con la repubblica, fondando uno Stato centrale ed aggruppandogli intorno gli altri. Questo sistema fu messo in ridicolo e gl' Italiani, un po' retorici quando parlano sul serio, ma inarrivabili quando vogliono far dello spirito, lo chiamarono: il sistema delle repubblichette; Giusti trovò l'espressione: — l' Italia in pillole. — L' Europa non voleva repubbliche; e poi sarebbe stata un' Italia debole fuori, turbata dentro.

Quale dunque sará lo scopo sperabile per un serio uomo politico, lo scopo intorno al quale tutte le forze devono concentrarsi? È la confederazione de' principi, la lega per uno scopo che non leda l' interesse de' principi: non l' unitá nazionale, ma l' indipendenza dallo straniero.

Il popolo, s' è visto, non può raggiungere questo scopo, non può cacciare l'Austria esso solo: dunque uniamoci tutti, principi, papa, popolo, per questo scopo; e quando avremo assicurato il vivere, penseremo dopo al modo di vivere.

È certo merito di Balbo aver messo la questione in modo sí chiaro e fatto comprendere la necessitá di avere un fine prossimo e determinato. Dopo tante sommosse non riuscite, l' Italia era depressa, ma allora cominciò a lasciare le utopie. Doveva parer piú facile giungere allo scopo proposto da Balbo, perché per la rivoluzione la base era l'accordo de' popoli, per la lega l'accordo de' principi. Sembrava a tutti che quando i principi si fossero persuasi della possibilitá dell' impresa ed anche dell'utile che ne potevano cavare, non sarebbe stata difficile l'unione. Balbo dimostra che la lega è veramente conforme alla storia d' Italia, rammenta la lega lombarda — argomento assai comune a que' tempi, anzi proprio in quel torno comparve il libro del padre Tosti sugl' interessi papali nella lega lombarda. — Rammenta la lega promossa da Lorenzo de' Medici.

Eppure, quel che pareva tanto facile, fu difficile; ciò che pareva strano e impossibile divenne, non solo facile, ma la sola cosa possibile.

La lega fallí. Né Cesare Balbo s'era dissimulato il lato debole del suo sistema, che fu accettato da' liberali italiani. Altro suo merito è aver conosciuto il lato debole ed indicati i rimedi. Egli diceva: — Gioberti pretende di questa lega fare promotore e patrono il papa. Lasciamo lí il papa: abbia tutta l'autoritá morale, benissimo, ma non gli si dia missione politica: il potere politico del papa è cosa finita, appartiene alla storia. La missione politica deve averla uno Stato italiano. Ogni lega suppone uno Stato dirigente; cosí fu Atene in Grecia, Roma in Italia. Ora il Piemonte deve avere l'egemonia sugli altri Stati italiani.

Qui è il lato debole della lega. Invitare il Piemonte all' impresa era sí naturale che molti supposero Balbo scrivesse ispirato da Carlo Alberto: dopo, Balbo, D'Azeglio ed altri furono chiamati *albertisti*. Il Piemonte, oltre l' interesse nazionale, si ingrandiva prendendo il Lombardo-Veneto. Ma la Toscana, lo Stato pontificio, Napoli specialmente che dirimpetto al Piemonte era quasi quel che l'Austria dirimpetto alla Prussia, che interesse avevano di aiutare il Piemonte? Per essi rimaneva solo l' interesse nazionale. E poi, divenuto cosí possente il Piemonte, che sarebbe stato degli altri? Avrebbero ubbidito allo Stato piú forte? Né vale dire che era stato italiano; pei principi non importava essere comandati da uno Stato italiano o da uno straniero, ma di non essere comandati. Era quindi piú facile che i popoli aiutassero un solo principe, e non che i principi si unissero fra loro.

Pure Balbo pone come principio l'egemonia piemontese, non solo per opportunitá, ma per missione storica. La storia ha le sue fatalitá, né le si resiste. Il primato in Italia, secondo lui, a volta a volta era appartenuto a grandi cittá, Firenze, Venezia, Genova, Milano, anche Roma in certo modo. Alla metá del secolo XVI tutto questo finí. Dopo i Doria, che divenne Genova? Che fu di Firenze co' Medici? Che fu per Venezia la

metá del secolo XVI se non il principio della decadenza? E quello è il secolo in cui comincia veramente la grandezza del Piemonte. Il resto d' Italia si sfasciava ed il Piemonte si riuniva ed afforzava sotto Emanuele Filiberto che fu il suo Federico II, che promosse la coltura e il progresso, di cui si vedono i risultati nel secolo passato in tre grandi nomi: Denina, Lagrangia, Alfieri. — Era lo stato d' Italia meno logoro d'agitazioni, piú disciplinato, aveva un esercito meglio costituito. Poiché i primati non s' improvvisano, o l' impresa italiana non poteva riuscire, o dovevasi lasciarne la direzione al Piemonte.

E Napoli? Comprendete che i meridionali e il re di Napoli non dovevano essere contenti di combattere senz'aver niente. È vero che alcuni parlavano di compensi da darsi sulle Marche, ma, d'altra parte, non si doveva toccare il papa. Bisognava che Napoli, per solo spirito nazionale, si mettesse all' impresa. Però una volta confederata l' Italia, cacciato lo straniero, l' industria ed il commercio avendo fatto di essa un paese forte e libero, avrebbe sentito come le nazioni forti e giovani il bisogno di espandersi. Dirimpetto Napoli è Tripoli, Tunisi, la costa africana: quante belle conquiste si possono fare. Quindi, come Napoli avrebbe aiutato il Piemonte, cosí il Piemonte avrebbe poi aiutato Napoli.

È un sistema pieno di lacune, e nonostante tutti gli sforzi, da quel che dice Balbo non esce la possibilitá di una lega. Infatti, nel 1848, dopo il 15 maggio, il re di Napoli richiamò le sue truppe, cosí fece la Toscana, il papa disertò la causa italiana, il Piemonte rimase solo in ballo.

Però l' idea della lega è tornata a galla e, per il minor male, è oggi programma de' clericali che non avversano l' indipendenza nazionale. Vi dissi altra volta che v'erano due sette clericali, una interamente retriva e reazionaria, l'altra, in cui avevano il dito i gesuiti, voleva concorrere a cacciare lo straniero. Quello che allora per noi era il programma piú avanzato oggi, vedete quanto cammino abbiamo fatto, è de' giornali clericali che non ardiscono maledire all' Italia né volerla dipendente, e pensano ancora alla lega italiana, con l'egemonia del Piemonte

e il patronato del papa. Ciò che per Balbo non era sogno, veramente era sogno.

Credete che giunto al concetto della lega, egli dica: dunque, uniamoci e diamo addosso agli austriaci? No, non ha fede in tutte le forze italiane unite e conciliate, non crede che l' Italia sia in istato di combattere e vincere l'Austria.—Infatti piú tardi Custoza e Lissa mostrarono quanto i desiderii nostri oltrepassassero la realtá. Prima che sia possibile cacciar lo straniero, dice Balbo, fuori le minacce settarie, le spavalderie, prepariamoci, aspettiamo l'occasione, e questa verrá. Niente di peggio per una nazione che sognare uno scopo grande e poi starsene con le mani in mano. Facciamo la lega, una rete di ferrovie unisca tutte le parti d' Italia, facciamo una lega doganale, sia dappertutto il medesimo l'ordinamento dell'esercito e della marina, diffondiamo l' istruzione e soprattutto queste idee, riformiamo i nostri costumi, rendiamoci popolo degno. — E poiché Gioberti voleva quei tre stadii nel movimento, di cui vi dissi, Balbo risponde: Le guerre non si fanno a giorno fisso, vediamo invece quale occasione si offrirá all' Italia, non la rimandiamo ad un futuro lontano ed imprevedibile, guardiamo ad un'occasione prossima in cui l' Italia possa essere apparecchiata. Come l' indipendenza italiana sará possibile quando tale impresa interessi non il solo Piemonte ma tutta l' Italia, cosí l'occasione sará quella in cui ciò che è interesse del Piemonte e dell' Italia, diventerá interesse europeo e l' Europa desidererá l' Italia forte ed indipendente.

E come nascerá quest' interesse europeo? — Allora tutto era in fermento, ogni due o tre anni sommosse che si battezzavano per rivoluzioni. Poteva esserci una rivoluzione democratica? Balbo non lo crede: il partito moderato aveva preso il sopravvento in Italia; in Francia, Luigi Filippo era sostenuto da un potente partito moderato, i moderati erano al potere in Ispagna; aspirazione generale era una costituzione moderata. Balbo non prevedeva che otto anni dopo una rivoluzione democratica sarebbe scoppiata in tre parti di Europa.

In secondo luogo, poteva esserci una grande guerra di su-

premazia, in cui il popolo volesse ricostituire la monarchia universale? Ma, secondo il nostro autore, questi non sono piú tempi per guerre di supremazia. Nemmeno prevedeva quella tra la Francia e la Prussia.

Però al 1840 la questione d'Oriente fece parere imminente una guerra. Napoleone nel *Memoriale di Sant' Elena*, annunziava la guerra d'Oriente come fatalitá storica. Si ebbe la quadruplice alleanza — Inghilterra, Francia, Spagna, Portogallo — contro la Sant'Alleanza: l'occidente contro il nord. E Balbo pensa: — quando la guerra scoppierá, la Sant'Alleanza sará rotta: allora l'Austria non avrá piú gli stessi interessi della Russia, esse sono rivali naturali pel Danubio. L'Austria deve far causa comune con l' Inghilterra e con la Francia. E allora o la questione si scioglierá pacificamente, mediante compensi, e l'Austria acquistando terre sul Danubio cederá il Lombardo-Veneto, o si combatterá, la Prussia, lasciando l' indirizzo germanico, si getterá all' indirizzo slavo, l'Austria dovrá stare coll'occidente e conseguenza sará una rettificazione nella carta d' Europa, per cui la Lombardia e la Venezia saranno lasciate. La guerra di Crimea fu, dopo, quasi un principio di attuazione di queste previsioni.

Tutto questo pareva chiaro al Balbo, ma ci era molto di chimerico ed un bello spirito, dopo aver messo in caricatura Gioberti, aggiungeva:

> E Balbo dice: dai tedeschi lurchi
> difender non ci possono che i turchi.

Col senno di poi si fa presto a censurare. Balbo credeva che per molti anni non ci sarebbe stata né rivoluzione né guerra. Verso il sessanta — vedete le profezie storiche che sono — la rete ferroviaria europea sarebbe stata compiuta, producendo la libertá commerciale, con l'abolizione degl' impicci doganali; quindi grande attivitá ed industria, sí che la Turchia, il vecchio malato, avrebbe dovuto fare la sua liquidazione e, bene o male, l'occasione sarebbe venuta.

Sotto queste profezie c' è un concetto serio, ed è altro merito di Balbo, dopo quello di aver assegnato uno scopo pros-

simo e preciso agl' italiani e gittato il senso politico in un popolo nutrito fin allora di sogni e di utopie filosofiche. Egli vide bene la parte permanente e sostanziale nella questione fra la Russia e l'Austria. Suo nemico era il cosacco, per lui la guerra d'Oriente era guerra di civiltá, e siccome per lui il primato doveva essere britannico, l' Inghilterra avrebbe rigettato la Prussia nella corrente slava, la Russia all'Oriente, l'Austria al Danubio. Questo concetto nella sostanza rimane: la Prussia e la Russia, nazioni giovani, forti, vittoriose, dirimpetto all'Occidente; l' Inghilterra col prestigio scemato, con la rivalitá dell'America che le turba i sogni, la Francia battuta, senza speranza di rialzarsi per ora, l' Italia una ma barcollante come se fosse spezzata, l'Austria chiusa alla strozza e obbligata a far buon viso al vincitore. La situazione rimane la stessa, l'Occidente da una parte, la Russia e la Prussia dall'altra.

Tra questo doppio merito del Balbo, è l'essersi ingannato in tutt' i particolari. A leggere questo libro dopo gli avvenimenti, par di sognare. L'unitá italiana creduta sogno, ora è un fatto, la lega italiana, creduta sí facile, non si ottenne, il primato britannico è svanito, abbiamo il primato germanico, l' Italia che doveva farsi col papa e col cattolicismo, si è fatta levandosi contro essi, e cosí via. L'unitá d' Italia non è stata conseguenza, ha tirato con sé l'unitá germanica; la guerra d'Oriente è ancora cosa futura, quantunque ne sia prefazione la spedizione di Khiva.

Il libro di Cesare Balbo in fondo è la diffidenza nella forza nazionale ed individuale, il ricorrere a sotterfugi abili, a transazioni. Comprendete che cosí, a poco a poco, si stempra il carattere. Balbo voleva che il papato non fosse tocco. Al 1848, rimasto costituzionale il Piemonte, egli e d'Azeglio che aveva le stesse idee erano al potere: intanto alla Repubblica francese succedette l' impero; ed essi che dicevano? Facciamoci piccoli, non ci facciamo avvertire, pacifichiamoci co' clericali, iniziamo una politica di conciliazione.

Si vede il dottrinario che vuole stare troppo ai principii.

Invece Cavour che in fondo era della stessa scuola, ma

aveva la chiara vista delle situazioni, cominciato stando a destra, quando l' impero si stabilisce in Francia, si avvicina a sinistra lasciando a destra Balbo e d'Azeglio. Ed inizia una politica ardita con la celebre abolizione del foro ecclesiastico e del matrimonio religioso, appoggiato dalla sinistra piemontese e dal Rattazzi. Mantiene alta la confidenza del Piemonte in sé stesso, lo fa concorrere, anzi desiderare in grandi imprese.

Cesare Balbo è dottrinario e se posso dir cosí meccanico, dá troppa importanza alla forma esteriore e meccanica, senza sapere che sotto quella sono uomini, interessi, passioni che presto o tardi rompono l' involucro e producono altri fenomeni nella storia. L'esagerazione nel volere la conciliazione produce debolezza nel carattere, lo star troppo alla forma rende spesso pedanteschi i giudizii.

In Balbo sopratutto riconoscete lo storico, il politico della scuola piemontese. Vedremo ora l'artista.

[Roma, 11 e 12 maggio 1873.]

XXI

MASSIMO D'AZEGLIO

Ventunesima lezione del prof. Francesco De Sanctis.

D'Azeglio, nato ne' primi anni di questo secolo, crebbe fra i furori e le gioie della reazione europea. Marchese, vide domata la democrazia e la rivoluzione francese, vide ritornare trionfante a Torino l'aristocrazia col suo re, ritornare a Roma glorioso fra i suoi cardinali Pio VII, circondato di quanto di piú illustre aveva allora l' Europa per ricchezza, per potenza, per ingegno: Chateaubriand era fra quelli che seguivano il pontefice.

Primo atto del giovane d'Azeglio fu andare a Roma col padre per complire il papa del suo felice ritorno. L'aria era cosí impregnata di reazione che suo fratello maggiore dové indossare l'abito del gesuita. I destini di Massimo erano diversi. Era cadetto, e in Piemonte i cadetti erano tutti uffiziali nati: era giá uffiziale di cavalleria, avea vissuto nelle orgie, negli amori, ne' passatempi come tutta la giovane nobiltá. Giunto a Roma, mentre tutti accorrevano alla corte del papa, egli girava fra tante ruine e tante maraviglie dell'arte, le quali lo trasformarono, svilupparono ciò che d'elevato era nel suo ingegno, di nobile nel suo cuore. Fin d'allora si rivelò artista e italiano; sparve il Piemonte, la storia di Roma gli parve storia propria, sentí appartenere a tutta l' Italia.

Tornato a Torino, depose il brevetto d'uffiziale, e, nobile, in relazione con tante nobili famiglie, agiato, messo per una via

che gli offriva onori, cariche, piaceri, risolvette andare a Roma, fare lo studente, il pensionista per diventare artista. È uno di quei primi fatti che rivelano una vocazione vera, un ingegno.

Passò dieci anni a Roma, ora allo studio, ora nelle campagne, vivendo fra contadini, contemplando le bellezze naturali, raccogliendo immagini e impressioni le quali gittava poi sulla tela. Prima fu paesista, poi pittore di quadri storici. Ed in un tempo che i pittori non facevano altro se non riprodurre Madonne, Sacre famiglie, Gesú bambini e simili argomenti religiosi, gli argomenti suoi furono quali glieli ispirava la sua vocazione, il suo patriottismo, — l'assedio di Firenze, il giuramento di Pontida, la sfida di Barletta — e parecchi altri cavallereschi, bizzarri, cavati dall'Ariosto e dal Tasso. Vedete giá qualche cosa di nuovo, quasi un doppio uomo che s'agita in lui, l'artista e il patriota.

A Roma disegnava, a Milano vendeva. A Milano era una mostra annuale e vi facevano impressione non tanto i disegni del d'Azeglio quanto gli argomenti, in mezzo a un popolo servo dell'Austria. E si dice vendesse bene i suoi quadri, non ostante l' ironia di quelli che sostenevano ciò non convenire ad un marchese. Ma egli prendeva sul serio la sua professione, aveva dimenticato il marchese per essere artista.

Lo ricordo come se ora lo vedessi, perché l' ho conosciuto molto da vicino a Torino: lungo, smilzo, svelto, tutto stecchito, asciutto, bruno. Nella vita di militare e di artista aveva contratto qualche cosa del Benvenuto Cellini, — spensierato, stravagante, piacevolone nel conversare, pieno di motti e di frizzi, con certa scioltezza di forme, con certo abbandono naturale. Sotto questa negligenza apparente, aveva un fondo d'uomo serio, e la maggiore serietá era costituita da una qualitá molto rara oggi in Italia, la perfetta lealtá e sinceritá di convinzioni e di carattere.

A ventinove anni — verso il 1830 — gli venne il ticchio di fare lo scrittore e scrisse la *Sagra di San Michele*. Aveva imparato a dipingere, non a scrivere: sapeva scrivere come gliel'avevano insegnato nella scuola, come s' insegna anche oggi. Letti molti

libri classici, aveva molte frasi e, cominciando a scrivere volle dire ogni cosa con una frase pescata nei suoi vecchi quaderni di scuola. — Lingua artificiale, che non traduceva né la sua immaginazione, né il suo modo di concepire e di sentire, maniera comune di scrivere a quel tempo.

Ne' primi trionfi dell'arte aveva sposato Giulia, figliuola di Alessandro Manzoni. Ed a Manzoni presentò il suo scritto, pregandolo dargliene giudizio. Spesso si domanda consigli per avere un *bravo*! Ma il Manzoni che gli voleva bene, restituendogli il lavoro, disse aver segnate tutte le parole e le frasi censurabili, errate. Cosí tutte le gemme, i bei modi di lingua che a Massimo eran costati tanta fatica, in cui poneva il suo maggior pregio, erano stati segnati. Ne seguí un dialogo, e il Manzoni lo persuase a gittar giú tutta quella roba convenzionale, lo invogliò a scrivere con quella semplicitá e con quella naturalezza di cui egli era grande esempio. D'Azeglio rifece i suoi studi; cercò imitare Manzoni e pubblicò il suo primo romanzo, l'*Ettore Fieramosca*. Come scrivesse prima il d'Azeglio, ve lo mostrerò col principio del suo scritto sulla *Sagra di San Michele*:

« Per lungo volger di secoli resse Italia lo scettro dell'universo. Unico avanzo dell' immenso potere rimangon oggi illustri memorie e poche ruine. Chiamarono queste e chiamano tuttora da ogni parte spettatori e curiosi, i figli de' barbari dalle aquile romane ricacciati tante volte nelle selve del settentrione ».

Sentite la maniera oratoria e rettorica, idee e frasi di cui s'empie il capo a' giovani ne' collegi.

Massimo aveva dipinto un quadro la *Disfida di Barletta*, e studiando perciò la storia, concepí l' idea di scrivere un romanzo storico, il 1833, sei anni dopo la pubblicazione de' *Promessi sposi* e del *Marco Visconti*.

Manzoni vi dá una cornice storica, — spiegata, analizzata da lui interrompendo il racconto — entro la quale gitta il nocciolo vero del romanzo, le avventure di Renzo e Lucia; e ciò con tale arte che l' interesse storico rimane in fondo e l' interesse estetico si concentra su questi due personaggi. Lo stesso

fatto privato non è se non un mezzo artistico per incarnare quel mondo evangelico che l'autore vagheggia, purificato, ricondotto, a' suoi principii, penetrato di spirito democratico.

Il *Marco Visconti* ha anch'esso cornice storica: in Manzoni questa cornice è il secolo XVII, nel *Marco Visconti* è il 300. E vi troviamo tutti gli elementi comuni del 300, il torneo, i castelli, i menestrelli, quelle armi, quelle vesti, que' costumi, tutta l'aria e l'apparenza di quel secolo. In mezzo è il quadro, un fatto privato che ha un solo nome, quello del protagonista, e non Marco, ma Bice. Costei, come tutti sentite, è reminiscenza di Lucia, non è lei che fa la sua storia, subisce la storia fattale da altri, storia di cui è strumento principale Marco, innamorato prima della madre, poi della figlia, rendendo infelice l'una e l'altra.

Marco Visconti, quella grande figura del 300, che lotta contro i signori di Milano, è messo nell'ombra, interessante nel romanzo solo pel suo amore. Bice, sostenendo la sorte che le si fa, rivela tutte le qualitá ideali che la poesia può immaginare per rappresentare una fanciulla virtuosa, pura, cristiana. È l' ideale di Lucia purificato della vernice contadinesca e ridotto anche piú nobile, piú perfetto. Come Lucia, ella capita prigioniera in un castello; ma dove l' istrumento del delitto è altissimo ne' *Promessi sposi*, è l' Innominato, qui è basso e comico, è un Pelagrua, un Lodrisio, con un piccolo intrigo da commedia.

La differenza fra i *Promessi sposi* ed il *Marco Visconti* è solo nella catastrofe. Rimossi gli ostacoli, Lucia diventa felice; rimossi gli ostacoli, quando tutto è scoperto, quando pare non rimanga altro che le nozze di Bice con Ottorino, nel momento che ella si avvicina ad una grande felicitá, muore e sviluppa nella morte le qualitá cristiane, ideali che avea mostrate in vita. In Manzoni la catastrofe ha un alto senso, legata con la conversione dell' Innominato, con l' ingresso sulla scena di Federico Borromeo, intimamente unita col mondo ideale di cui è mezzo Lucia. Quando Lucia è felice e non c' interessa piú, la mente corre subito all' ideale morale religioso voluto rappresentare da Manzoni.

La catastrofe del *Marco Visconti* non v' ispira alcuna idea fuori del campo dell'arte, è cosa puramente estetica. Ne' *Promessi sposi* sentite un uomo che, oltre l' interesse artistico, ha dentro di sé un contenuto molto importante, che egli vuol rappresentare. Leggendo il *Marco Visconti*, sentite avere innanzi un poeta non solo indifferente a qualsiasi contenuto religioso, morale, politico; ma alla storia stessa, la quale per lui è soltanto la tela su cui disegna un fatto artistico. Il motivo de' *Promessi sposi* è religioso, quello del *Marco Visconti* puramente estetico, o, come si diceva, romantico, servirsi della catastrofe per intenerire, per strappare le lagrime. Per questo ottenne grande popolaritá e sorse l'opinione generale che uno de' libri italiani che piú avessero virtú di commuovere fosse il romanzo del Grossi. Questo scopo fu ottenuto caricando le tinte: il libro fu precursore di quel mondo lacrimoso, elegiaco, sentimentale in cui si sciolse il romanticismo in Italia. La Bice divenne tipo di tutte quelle donne di cui vi ho narrato la storia, delle stesse donne di Tommaso Grossi, — Ildegonda, Giselda, la Fuggitiva; — essa si può chiamare il sentimento, il carattere determinante di quel romanzo.

Quando comparve l'*Ettore Fieramosca*, fu per gl' Italiani un'apparizione nuova. Avevamo i *Promessi sposi* ed il *Marco Visconti*, non ancora il vero romanzo storico: Walter Scott non era stato, e non è stato poi riprodotto; non v'era un romanzo che avesse a motivo principale la storia. Accanto ad un romanzo dove la cornice è storica ed il motivo religioso, accanto ad un altro dove la cornice è anche storica ed il motivo artistico, si pose quel nuovo libro con cornice storica e contenuto patriottico. Cosí parve l'*Ettore Fieramosca*, cosí spiegate il grande successo che ebbe da Susa a Girgenti.

Se guardiamo la corteccia, il romanzo del d'Azeglio è congegnato come quelli del Manzoni e del Grossi.

La cornice storica è molto meschina rispetto all'ampia tela — interessante per sé stessa — scelta dal Manzoni e dal Grossi. È un' insolenza francese castigata dalle spade italiane. Per allargare un po' quei limiti, vi mette tornei, feste, con descri-

zioni che spesso rendono languido il racconto. Il fatto privato è lí dentro, secondo il sistema de' due lombardi. È Ginevra maritata a Grajano d'Asti, un piemontese che tradisce l' Italia; innamorata platonicamente di Ettore Fieramosca. Eppure ella sente che è peccato solo il pensare ad Ettore e cerca il marito appena ha notizie di lui: mentre lo cerca, capita sotto le unghie di Cesare Borgia, è profanata da costui. E, quando Ettore, glorioso per la vittoria, torna al luogo di rifugio ove aveva lasciato Ginevra e pensa: morto il marito, potrò dirle ora: sii mia sposa, trova il cadavere della donna vituperata.

Questo fatto privato è di altissimo interesse artistico e se Massimo avesse potuto volgerlo e compierlo, il romanzo avrebbe avuto nome non *Disfida di Barletta*, non *Ettore Fieramosca*, ma *Ginevra*. È che egli si trovava vacillante. La storia dovrebbe essere cornice e per lui è il quadro, essa chiama la sua attenzione. Il quadro dovrebbe essere la cosa importante, mercé lo svolgimento di una delle piú strazianti situazioni in cui possa trovarsi una donna, eppure per lui è l'accessorio. Teme dargli troppo risalto, perché vuole far predominare la sfida: il fatto particolare è appena abbozzato, rimane nell'ombra. Quelli che parlano della *Disfida di Barletta* han forse dimenticato Ginevra.

Date in mano al Guerrazzi quel fatto, quel Cesare Borgia che, animato dalla libidine usa tutt' i mezzi per avere Ginevra e con un liquore la fa addormentare e giunge a tenerla nelle sue mani, date quel dialogo fra il carnefice duca e la giovinetta; — e vedreste che uso farebbe di quell'episodio, quante corde ne caverebbe di rabbia, di odio contro la tirannide interna.

Ma al d'Azeglio non premeva tanto la tirannide interna: a quel tempo queste corde non fremevano troppo, si faceva strada il pensiero di fare l' Italia, con la libertá se era possibile e, se no, anche col dispotismo, anche con l'aiuto de' principi, con la conciliazione di tutti gli elementi. Il d'Azeglio, che non volle esser mai carbonaro, apparteneva alla scuola piemontese, era parente di Cesare Balbo, voleva anch'egli fissare principalmente gl' Italiani sul fatto dell' Italia serva dello straniero.

Comprendete quel che di abborracciato è in questo libro

ed anche la dissonanza: la cornice chiama tutta l'attenzione ed il fatto particolare è trattato come un incidente, un accessorio.

Per giungere a questo punto Massimo d'Azeglio sforza anche la natura del fatto.

Di Ginevra fa non solo una donna ideale, platonica, pura, sentimentale, ma grande patriota, e divenne caratteristica una scena fra lei ed Ettore Fieramosca. Questi le narra della sfida, del prossimo combattimento, e Ginevra « colla mano bianca e gentile afferrò l'elsa della spada di Fieramosca, e alzando la faccia arditamente diceva: — se avessi il tuo braccio! se potessi far fischiare questa che reggo appena!... non anderesti solo, no!... » —. Ed Ettore, poco dopo, le dice:

« Le donne del tuo taglio possono far fare miracoli alle spade senza toccarle; potreste volgere il mondo sottosopra... se sapeste fare. Non parlo per te, Ginevra, ma per le donne italiane, che pur troppo non ti somigliano ».

Questo linguaggio teneva il d'Azeglio nel 1833. Qui domina il sentimento dell' insolenza straniera. Ma date questa scena a Mazzini, a Guerrazzi, a Niccolini, a Berchet; si sarebbero fermati a questo punto? Non avrebbero parlato ancora della tirannide interna, contro il papa, i principi, l' imperatore? A questi affetti non era certo indifferente il d'Azeglio; ma credeva sconveniente fissare su di essi l'attenzione degl' italiani. E, continuando la scena, si fa piú manifesta la differenza fra la scuola di cui ho citato alcuni nomi e la maniera lombardo-piemontese.

Udiva quel dialogo Zoraide, una saracena che Ginevra cercava convertire ed alla quale aveva dato una Bibbia. Quello che Ettore e Ginevra non dicono, l'autore lo fa dire alla saracena, col suo naturale buon senso, con la sua ingenuitá, in modo che il risultato non sia un fremito, ma un sorriso.

« — Io non vi capisco — cosí parla Zoraide —. Tanta collera, tanto rumore perché i Francesi dicono di stimarvi poco! Ma non ve l' hanno detto anche piú chiaro col fatto, venendo nel vostro paese

a divorar le vostre biade, a cacciarvi dal vostro tetto? Non ve lo dicono gli Spagnuoli al par de' Francesi, venendo anch'essi in Italia a far quel che fan loro? ».

Ettore risponde che un certo diritto l'hanno i francesi sul regno; il papa lo dette in feudo a Carlo d'Angiò. E Zoraide:

« Oh bella! ed alla Chiesa chi l'ha donato? » — « L' ha donato un guerriero francese che si chiamava Roberto Guiscardo, il quale, per forza d'arme se n' era fatto padrone ». — « Ora poi capisco meno che mai. Il libro che mi ha dato Ginevra (la Bibbia) non dice forse che tutti gli uomini son fatti ad immagine di Dio, ricomprati col suo sangue? Capisco vi sian fra i cristiani alcuni che, abusando della forza, si faccian signori dell'avere e delle vite de' loro eguali; ma come quest'abuso possa cambiarsi in diritto che ricade su' figli, non lo capisco ». — « Io non so, rispose Ettore sorridendo, se tu non capisca, o se capisca troppo. Quello che è certo, senza questo diritto, che cosa diverrebbero i papi, gl' imperatori, i re? e senza loro, come andrebbe il mondo? ».

Queste ultime parole si possono chiamare una breve ironia che fa sorridere, con l'opposizione di un fatto ad un diritto. Zoraide si stringe nelle spalle e tace.

Di questo argomento si occupavano Niccolini, Berchet, Guerrazzi e altri che seguivano lo stesso indirizzo; lo trattavano a viso aperto, ne cavavano tutte le conseguenze. Ma è curioso che a Napoli il regio revisore abbia lasciato stampare il libro. Si vede quanto erano fini. Nel fondo, quel che rimane innanzi al lettore è che papi e re e imperatori regnano per la forza, non per diritto.

Dunque nell'*Ettore Fieramosca* quel che dovrebbe essere semplice sviluppo storico diventa oggetto principale su cui l'autore chiama l'attenzione. Tutti i personaggi che egli vi introdusse, Cesare Borgia, Ginevra, Elvira, disparvero, rimase solo qualche cosa che allettava il carattere degl' italiani, figli ancora del 500, rimase la sfida, il torneo, la sconfitta de' francesi, un misto di bravura e di comico, il quale ci rivela in d'Azeglio il militare, l'artista e specialmente l' italiano.

Né è maraviglia che di questo romanzo d'occasione non sia rimaso vivo che un solo personaggio, il quale vi apparisce appena, non vi ha parte principale, *Fanfulla*, proprio quel misto di soldatesco e di scapataggine che formava parte del carattere di Massimo. E, curioso a notare: in Italia de' personaggi serii creati dall'arte non rimase nessuno, quelli che sopravvissero, quelli che meglio furono indovinati e disegnati sono tra il cavalleresco ed il comico. Cosí nell'Ariosto Rodomonte, nel Tasso Argante, in Manzoni Don Abbondio, fra i personaggi del tempo presente il marchese Colombi e in d'Azeglio Fanfulla. Ciò potrebbe essere dimostrazione di quella tesi malinconica, ma vera, che noi abbiamo sempre nelle ossa qualche cosa de' tempi passati, e la serietá delle convinzioni e del carattere non rettorico ma reale, ci manca. Gli scrittori quando vogliono far cose serie, vanno al caricato, — esempio Bice, Giselda, Ginevra, Federico Borromeo nel suo genere, e qui Ettore, pieno di perfezioni e perciò artisticamente imperfetto. E non solo de' personaggi di questo libro unico sopravvisse Fanfulla, ma, se posso dir cosí, quel che c' è di vivo è un'aria fanfullesca, spiritosa, svelta, naturale, che mostra ispirazione giovanile e che attrae appunto come prima cosa uscita dal cervello d'un giovane.

Il *Fieramosca* produsse grande impressione. Giovane allora ero in mezzo a' giovani e ricordo quale brivido suscitava in tutti, alle prime letture un passo indimenticabile, quando Grajano d'Asti, piemontese, che come capitano di ventura serviva presso i francesi, e nella sfida non dubitò mettersi con essi contro gl' italiani, — cade con la testa spaccata da Brancaleone, e sentesi tuonare la voce del vincitore: — Viva Italia!, — nome proibito di pronunziare a quel tempo — e cosí vadano i traditori rinnegati!

Oggi che abbiamo l' Italia, tutto questo pare cosa secondaria, ma allora che fremito destavano queste parole, scritte da un piemontese, per un piemontese, di quel Piemonte ove Torino aveva una *porta d' Italia* quasi non fosse italiana, dove al 1848, partendo per la Lombardia, si diceva: andiamo a conquistare l' Italia.

Dal 1833 al 1841 d'Azeglio continuò a fare quadri. Intanto era pubblicato un altro libro, che produsse anch'esso grande impressione, l'*Assedio di Firenze.*

A Napoli si vendeva a peso d'oro e felice chi poteva leggerlo! A Massimo non piacque, gli parve che mentre egli fabbricava, gli altri demolissero. Lavorava per indurre gl' italiani a sperare nella futura conciliazione, ed ecco Mazzini e gli altri, ecco il Guerrazzi col suo libro mandargli l'opera sossopra. Andato a Firenze, ispiratosi in quelle memorie, volle trattare lo stesso argomento in altro modo. E cosí fu composto il *Niccolò de' Lapi*, pubblicato il 1841, un anno prima del *Primato*.

Qui la prima vena giovanile è un po' esausta, quell'aria fanciullesca è sbiadita, si vede nell'autore l'uomo che ha giá le rughe ed anche Fanfulla, il quale ricomparisce, lui che fa tanto ridere nell'*Ettore Fieramosca* ha preso anche una faccia seria, e solo di tanto in tanto l'autore lo sforza a sorridere. Qui domina un'aria fosca, la quale fa contrasto a quella fresca e viva del primo romanzo.

Nella composizione è lo stesso sistema. Nell'*Assedio di Firenze* la cornice storica è tutto il racconto, protagonista il Ferrucci; qui Ferrucci è un incidente, di lui si racconta la morte come un accessorio nella tela ov' è tutta una famiglia inventata dall'autore, Niccolò coi suoi figli e con le figlie, con Lamberto l'eroe del romanzo, come Niccolò è il martire, e la Selvaggia, di cui ora vi dirò. Le avventure di questa famiglia si succedono in mezzo agli avvenimenti storici, — la morte di Ferrucci, la difesa di Firenze, il tradimento di Malatesta.

Nella Selvaggia trovate qualche cosa di Victor Hugo il quale allora destava tanto furore in Francia. Selvaggia è Marion Delorme, una cortigiana purificata dall'amore. Nel dramma del poeta francese, Marion Delorme ricade per l'amore appunto che porta a Didier, qui la cortigiana rigenerata sale a poco a poco in altissime regioni e muore come una santa.

Che magnifico soggetto se Massimo d'Azeglio lo pigliasse sul serio e cercasse cavare tutte le corde che giacciono in fondo al cuore umano. Ricordate Marion quando va nel carcere ov' è

chiuso l'amante, quando è baciata da quel giudice carnefice; ricordate quanti dolori, quanti strazi. Qui tutta questa parte, cosí interessante è appena accennata. La situazione principale — la cortigiana purificata — è appena narrata. Quella donna per avere uno sguardo di Lamberto, il quale deve sposare Laudomia, si offre a tutto, si sacrifica, combatte accanto a lui e riceve un colpo di spada che gli era destinato, e dopo tanto soffrire torna a Firenze; — tutto questo è appena indicato. E quando Laudomia e Lamberto, inteneriti, la tengono in casa come amica, quando c'è a ritrarre una situazione interessantissima, la lotta fra l'amica che non può tradire Laudomia e l'amante appassionata, pare che Massimo d'Azeglio non s'accorga di questa collisione.

Niccolò de' Lapi col Vangelo in mano combatte il papa, l' imperatore, i Medici, tipo di patriota e di repubblicano. Lamberto è ciò che di piú puro, di piú nobile, di piú grande può concepire un poeta volendo idealizzare un uomo, è tutto perfezioni come Ettore Fieramosca. Quelle donne, Lisa, Laudomia, sono ideali, concepiti con quella perfezione classica che nel 500 si dava a' modelli della pittura.

Possiamo conoscere subito dov' è il debole di questo romanzo.

Qual' è la forma del d'Azeglio, non solo in questo romanzo ma anche nel *Fieramosca* dove però è piú svelta, piú viva? Per me in arte tutto si riduce a questione di esecuzione: si tratta di vedere come il poeta abbia avuto forza d' incarnare una concezione.

La forma del d'Azeglio nella sua esterioritá è calcata su quella di Manzoni, naturale, spigliata, con tanti modi usati dal popolo, con frequenti dialoghi atti, piú che altro a mettere innanzi il linguaggio popolare. Ma tutto ciò è la corteccia della forma di Manzoni: sotto, in Manzoni, è l' ideale cavato dalle sue nubi, calato nella vita, modificato, variato, con la sua parte di perfezione e d' imperfezione. Da questa grande creazione manzoniana nasce l'accordo fra l'esterioritá e quel che è dentro.

In d'Azeglio è la buccia della forma manzoniana, sotto c' è la rettorica com'era imparata nelle scuole, sparita dalle parole, rimasta nel modo come sono concepiti i personaggi che tutti rimangono fuori della vita, stecchiti, di un pezzo, senza le varietá, le contraddizioni della vita, senza dramma.

Il libro vi dá impressione piacevole, con dialoghi che dilettano, lingua vivace, vicina alla parlata; ma un non so che di freddo e di astratto. C' è la forma, manca la formazione nei caratteri, mancano i contorni, le varietá proprie de' personaggi reali.

Quello che ho detto de' romanzi, devo dire dei quadri di Massimo d'Azeglio, dove trovate grandi idee, graziosi disegni, ma in nessuno la forza di rappresentare nella faccia il carattere, il di dentro.

Dopo il secondo romanzo che non piacque molto, anche perché le idee politiche si modificavano, d'Azeglio vide comparire il *Primato*, le *Speranze d' Italia*. I tempi maturavano, le sette lavoravano, la guerra d'Oriente era in prospettiva, le speranze si sollevavano. Egli ebbe la velleitá di scrivere un romanzo sulla lega lombarda; ma volse le spalle all'arte, diventò uomo e scrittore politico. In questi altri suoi scritti il programma della scuola piemontese, di Cesare Balbo, ricevé gli ultimi tocchi. Di essi ci occuperemo in seguito.

[Roma, 25 e 26 maggio 1873.]

XXII

MASSIMO D'AZEGLIO

VENTIDUESIMA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Abbiamo visto in Massimo d'Azeglio il pittore ed il romanziere, e, raccogliendo le nostre impressioni, non c' è parso lasciasse nell'arte orme profonde e durevoli che gli potessero meritare uno dei primi posti. C' era in lui molto di quel Fanfulla ch' è stata la meglio indovinata delle sue invenzioni, svelto e spigliato di mente come di corpo, allegro, giovialone, buon compagno, bravo, con certo fondo di distrazione e di dissipazione, con una dirittura ed un senso morale molto sviluppato, e che sarebbe stato piú lodevole se egli ci avesse posto minore ostentazione e non dicesse sovente: *io Massimo d'Azeglio*; — con un buon senso naturale che tenea le veci della scarsa coltura e della poca sua attivitá speculativa. Ora concentrato negli studii per forza di volontá, ora correndo appresso a donne e ad avventure profane, è naturale che non vediamo in lui quei caratteri che segnano una seria e virile vocazione artistica. Ne' suoi dipinti come ne' suoi romanzi splendide sono le cornici, specialmente se vibra la corda patriottica, i quadri sbiaditi lasciano molto a desiderare per precisione di disegno e per finitezza d'esecuzione.

L'abbiamo accompagnato fino al 1841: non abbiamo ancora trovato in lui l'uomo politico. Eppure c' era stato gran movimento fino a quel tempo. Dove era Massimo d'Azeglio il 1821,

quando tutta la gioventú piemontese correva a porsi sotto la direzione di Santorre di Santarosa? Era in Roma, o, per dir meglio, girovagava per le campagne romane. Non era con gli altri, non solo perché il padre non volle; ma anche perché ragionando non con principii astratti e con passioni, ma col suo buon senso, quell' impresa gli pareva matta, di riuscita impossibile viste le condizioni di Europa; impresa piú di sette che di popolo, ed egli odiava le sette che avvezzano l'uomo a mentire, a simulare, a dissimulare, e lo rendono ipocrita; — tutte cose che ripugnavano al sentimento del dovere, alla serietá di carattere che v' ho indicata come una delle sue principali qualitá morali.

Nel movimento del 1832 nemmeno lo troviamo. Gli pareva che allora la vera azione politica non dovesse essere un movimento che invece di far progredire la buona causa la respingeva indietro e la rendeva ridicola innanzi all' Europa per la tenuitá de' mezzi. La miglior cosa sembravagli formare un'opinione pubblica cosí concorde da rendere possibile un moto generale, non di setta ma di nazione. Ed è questo concetto che lo rende romanziere, perché l'*Ettore Fieramosca* e il *Niccolò de' Lapi* avevano visibilmente lo scopo di presentare agl' italiani un' Italia militarmente fiduciosa in sé stessa, italiani valorosi come quelli della *Disfida di Barletta*, come quelli che fecero la bella difesa di Firenze, dipinta nel *Niccolò de' Lapi*. Per lui scrivere di questi fatti e dipingerli era opera meritoria, capace di fare avvanzare la causa italiana piú de' moti violenti che come eruzioni scoppiavano qua e lá in Italia.

Pubblicato il suo secondo romanzo nel 1841, ne cominciò un terzo. Non avea visto che il tempo de' romanzi era finito per l' Italia e finito anche il tempo dell'arte, cominciando uno stadio puramente politico, e che i libri che dopo avrebbero potuto produrre impressione, sarebbero stati non piú quelli del Giusti, del Berchet, del Guerrazzi e i suoi; ma del genere del *Primato* e delle *Speranze d' Italia*, interamente politici.

Quando nel 1843 scoppiò il moto di Bologna era un momento simile a quello in cui ci troviamo ora. Il papa vecchio e

malato si avvicinava alla morte e sorgevano tante speranze, specialmente nello Stato pontificio. D'Azeglio fiutò l'aria, lasciò incompiuto il terzo romanzo del quale, credo, fra giorni saranno pubblicati a Torino i pochi capitoli che egli aveva composti. Il soggetto era la Lega lombarda, non quella del padre Tosti, glorificazione del papato ammodernato, riconciliato con l' Italia, ma un quadro vivente nel passato dell' Italia che egli vagheggiava, la confederazione di tutte le forze vive della nazione sotto il patronato del papa per cacciare lo straniero d' Italia.

Al suo ingresso nella vita politica lo troviamo a Roma. Lí si mise in comunicazione con l'aborrita *Giovine Italia*, parlava con i patrioti e cercava far propaganda per Carlo Alberto, mostrandolo come il solo capo possibile per liberare l' Italia e compiere l' indipendenza. Perciò Balbo e d'Azeglio furono detti *albertisti*. Carlo Alberto era il traditore del ventuno, il *fucilatore* del 1832, come allora lo chiamavano. Era difficile fare una propaganda simile a' liberali della *Giovine Italia*. Pure d'Azeglio assicura che riuscí a convertire molti. Ricorda, fra le altre cose, l'argomento di cui si serviva per convincere i meno intelligenti. « Ebbene, egli diceva, noi non aspettiamo dal re nessun nobile fatto: domandiamo al ladro che rubi. » Carlo Alberto insieme con gl' interessi italiani doveva avere a cuore quelli della sua dinastia.

Io credo che veramente egli operò molte conversioni. La scuola è bella e buona ma sta bene in piccolo recinto; quando gli scolari sono tutto un popolo, ciò che fa impressione è il successo. La scuola di Mazzini non era riuscita nel 1831, nel 1832, nel 1843. Ogni partito ha seguaci meno ardenti, meno esaltati degli altri, piú proclivi a farsi guidare dal buon senso che dalla passione, a domandarsi: dov' è che andiamo? E quando si presenta un nuovo metodo, un nuovo disegno, con maggiori speranze di riuscita, è chiaro che que' molti meno ardenti si faranno persuadere.

D'Azeglio fece propaganda nelle Romagne mercé la *trafila*. La *Giovine Italia* era organizzata in modo tanto serio, che aveva il motto d'ordine e lo comunicava agli altri. Di questa specie di

passaporto settario si serví Massimo d'Azeglio, ponendosi in relazione con quegli uomini fidati ovunque andava. Ed è notevole che il governo papale, con tutta la sua polizia, non scoprí nemmeno uno di quei della *trafila* e neppur uno di essi tradí la causa italiana, tanto essa era penetrata nell'animo di tutti.

A d'Azeglio parve aver convertito molti, esautorata la setta, e pieno della speranza che Carlo Alberto sarebbe divenuto il direttore del partito liberale italiano, va a Torino per parlargli. Prima, non lo aveva veduto mai e ne diffidava in cuor suo. Espose lo stato de' liberali, quello che si macchinava, i fini cui si tendeva: risultato del colloquio furono queste parole di Carlo Alberto, che aveva ascoltato d'Azeglio in silenzio e con attenzione: — « Fate sapere a quei signori che stiano in quiete e non si muovano, non essendovi per ora nulla da fare; ma che siano certi che, presentandosi l'occasione, la mia vita, la vita dei miei figli, le mie armi, i miei tesori, il mio esercito, tutto sará speso per la causa italiana » —.

A quel *fate sapere*, d'Azeglio si credette investito di una missione. Ma quando si preparava a lavorare con maggiore energia, tutti i suoi sogni svanirono. Le Romagne, da lui credute convertite, gliene fecero una. Scoppiò il moto di Rimini e di Bagnocavallo, ed egli allora lasciò ogni riguardo verso i liberali, credé dover parlare alto, e incoraggiato da Cesare Balbo, pubblicò quel libro degli *Ultimi casi di Romagna*, che fu un avvenimento.

Non è un libro di occasione, di quelli che si fanno secondo spira il vento, destinati a perire. Nella storia d' Italia è il primo scritto veramente politico. Mancavano giornali politici, gli scritti di quella natura venivano dagli esuli, avevano la forma dottrinale e filosofica del *Primato* e delle *Speranze*. È il primo scritto in cui la polemica entra come parte importante, si ragiona ai partiti ed ai principi, si discute la cosa pubblica, non una teoria od un principio astratto, con grande maraviglia degl' Italiani di allora, i quali applaudivano al coraggio dell'autore, quantunque non mancassero alcuni che vedevano nel libro insinuazioni albertiste. D'Azeglio non vuol dimostrare una

certa tesi o sviluppare certe idee come Rosmini, Gioberti e Balbo. Non è pensatore, non è filosofo, guarda le questioni politiche con la sua perspicacia naturale, pieno d' idee della scuola lombardo-piemontese, le quali si aveva assimilate. Lascia l'astratto ed il suo scopo non è di persuadere della veritá di questo o quel principio, ma di formare un'opinione pubblica concorde per condurre innanzi l' impresa nazionale.

C' è una parte polemica ed una positiva. La prima è un modello. Egli si mette fra i due partiti in cui era allora divisa l' Italia, — i governativi, papalini, polizieschi, coloro che odiavano ogni novitá; ed il partito apertamente repubblicano il quale prorompeva spesso in moti inconsulti. Vuole forse avere la soddisfazione di dar botte agli uni ed agli altri? Era questa la polemica di quel tempo, la quale invece di unire, sempre piú divideva. Specialmente fatta dagli esuli, era un cumulo d' ingiurie e di violenze contro gl' Italiani che sopportavano que' governi: le risposte erano veri libelli. Questo libro è il primo esempio di polemica diretta allo scopo non di attaccare gli avversarii, ma di conciliarseli ed unirli in una impresa comune.

Credono molti che per influire sulla pubblica opinione bisogni alzare il tono, metter fuori i principii nudi, scomunicare tutti quelli che non li ammettono. Ciò impedisce ogni conciliazione, ed è il metodo che prevale sventuratamente in Francia, ove i partiti sono cosí accaniti gli uni contro gli altri. Per guadagnare i partiti avversi non si ha da opporre passioni a passioni: bisogna sempre considerare che fra quelli sono alcuni esaltati, ardenti per passione e per convinzione, i quali non si lasciano guadagnare, ed altri molti, gente di buona fede, che ci sta con buone intenzioni, senza nutrire quelle passioni, sorridendo spesso in aria d' incredulitá alle vostre frasi esagerate e rettoriche. Se si vuole non combattere ma tirar dalla sua gli avversarii, è d'uopo rivolgersi non agli esaltati, ma a quelli di buona fede ed alla grande moltitudine degl' indifferenti, la quale vuol vivere comodamente, non si briga di politica, eppure ne' momenti decisivi col suo peso passivo fa traboccare la bilancia.

Capite perché poi i partiti finiscano col non essere piú il paese e perché dopo un certo tempo c' è bisogno di rinsanguarli, facendovi penetrare appunto il paese. Essi nella lotta concepiscono antipatie, odii, passioni ardenti alimentate da sforzi e da contrasti: a forza di combattere gli ostacoli perdono la pazienza, alzano il tono, esagerano le idee: giunge il momento che si comprendono essi nella lotta, ma il paese rimane estraneo. Qui è la *corruzione de' partiti*.

Vedete ora quanto difficile era la situazione del d'Azeglio, avendo in capo quel programma. Voleva attirare preti e papa a compiere l' indipendenza, e doveva combattere il governo pretino; voleva unire tutte le forze attive della nazione, anche le forze rivoluzionarie, e doveva combattere le sette e tutti quelli che credevano nella rivoluzione. E doveva combattere in modo da guadagnarsi la gente onesta e la indifferente, tener la porta aperta ad una conciliazione. — Riuscí perfettamente, e la sua polemica perciò può considerarsi modello, ed è assai importante nella storia italiana. Combatté il governo papale professando il massimo rispetto pel cristianesimo e pel cattolicismo, parlando con riguardo de' preti, con riverenza del pontefice. Non giá ch' ei fosse proprio un cattolico o un credente puro sangue; ma è quella l'arte di saper trattare con gli uomini da politico. Eppure lanciava al governo papale una requisitoria che non fu piú dimenticata. È curioso il modo che adopera, una forma quasi paradossale con molto buon senso sotto. Dice al papa: siete voi un sovrano assoluto? Io vi rimprovero di non essere sovrano assoluto, siate tale, abbiate una volontá, fate leggi chiare e stabili che la esprimano ai sudditi, vigilate specialmente su' cardinali delegati, su gl' impiegati che spesso alla vostra volontá sostituiscono l'arbitrio loro. — Con la stessa tattica i liberali napoletani scrivevano la celebre *Protesta*, non attaccando Ferdinando II, ma Del Carretto e gli altri della stessa risma, mettendo il re al di sopra delle accuse. — D'Azeglio pone il pontefice al di sopra delle censure, de' decreti che sostituivano le leggi stabili, degli arbitrii de' subordinati, dicendo tutta la veritá, insistendo in questo che il male era fuori la

volontá del pontefice ed il meglio sarebbe stato sostituir essa agli arbitrii di delegati ed impiegati.

Piú difficile era dire la veritá agli autori dei moti di Rimini senza dispiacerli, biasimare uomini di cui parte era in carcere, altri salivano il patibolo, altri erano esuli, cacciati anche dalla Toscana. Sembrerebbe impossibile mostrarsi duro verso quella gente che espiava cosí quel tentativo. Pure d'Azeglio riuscí a dire la veritá con tale temperanza, che anche i settari non poterono mostrarsi scontenti. Anzitutto, egli mette fuori la setta, fa rilevare che quegl' infelici presero le armi per torsi di dosso gli arbitrii. Tanti padri di famiglia non potevano essersi sollevati per freddo calcolo di cospiratori, ma non avevano piú potuto soffrire quel governo. Non era bello dire a quella gente tribolata di aver pazienza e non suscitare movimenti finché tutta l' Italia non fosse d'accordo, per gli stessi motivi. È bello, diceva Don Abbondio a Federigo, è bello quel che voi dite; ma le ho vedute io quelle facce! Bello dar consigli agli altri, mentre lui, d'Azeglio se ne stava sicuro a Torino. Pure spira in quelle pagine tanta sinceritá, tanta pietá verso gli oppressi delle Romagne, tale sentimento patriottico, da non suscitare rancori e recriminazioni. Con questa polemica temperata ed onesta faceva il suo primo ingresso nella vita italiana il partito moderato.

Paragonate un po' Cesare Balbo e d'Azeglio, le *Speranze d' Italia* e gli *Ultimi casi di Romagna*. Vedete subito la differenza. Balbo pel primo parla dottrinariamente di un partito moderato, egli, si può dire lo battezza, pigliando il nome dalla Spagna, dalla Francia di Luigi Filippo ove dominavano i *moderati*. Ma quanta differenza! Cesare Balbo lo vedete sempre in cipiglio, in guanti, severo, con aria aristocratica, attaccando tutti senza alcun riguardo, parlando dall'alto come un oracolo, dettando sentenze in forma piú dottrinaria che persuasiva. Perciò il suo libro non si può spesso leggere senza interruzione, e letto tutto lascia un senso di cosa pesante. D'Azeglio anche aristocratico, è però artista, si trova bene ne' saloni dorati e ne' miseri alberghi della campagna romana, è eguale co' nobili e con

gli albergatori, pratica con eguale indifferenza con donne dell'una e dell'altra classe. Era in lui un fondo che oggi diremmo democratico, che traspare nel libro ove, messe da parte sentenze e dottrine, parla alla buona, usando lingua vicina alla parlata, scrivendo svelto e vivace come era lui di carattere, con tanto spirito da far dimenticare la superficialitá delle idee e quel che d'abborracciato è nella forma: vi dá il diletto che provate viaggiando con un buon compagno.

Il libro esercitò grande influenza su' destini d' Italia. Intanto, gli avvenimenti incalzavano, saliva al trono papale Pio IX, e d'Azeglio, si trovò nella necessitá di applicare il suo programma. La parte positiva del libro fu sviluppata poi in uno scritto pubblicato quando Pio IX era giá papa, nel *Programma nazionale*, anche molto notevole. Le idee di Balbo, di Gioberti, di Rosmini vi sono condensate in forma vivace, con l'aria meno di libro che di catechismo, destinato a girare e diffondere quelle idee.

Qual' è il fondo di questo programma, conchiusione del lavoro di tutta la scuola? Che base d'un'azione politica non può essere la setta, la violenza, neppure la rivoluzione; dev'essere il consenso unanime dell'opinione fondata sul diritto, non sulla forza, rinvigorita da un grande senso morale. D'Azeglio rigetta l'opinione universale se vi si mescola qualche cosa di mentito e di astuto. Trova troppo generale l'opinione che l' Italia sia l' Italia di Machiavelli.

Perché l'opinione pubblica si formasse e l'educazione nazionale avesse luogo, era necessario mettersi in mente che il nemico era sul Po, e tutti gl' Italiani dovevano comprendere che anche i principi avrebbero dovuto prender parte all' impresa nazionale. Se questi fossero stati contrari, l'accordo nazionale non si sarebbe potuto avere. Base del programma era l'unione de' popoli col papa e co' principi, ciò che avrebbe creato doveri e diritti vicendevoli: i principi dovevano dare un passo innanzi, riformare, lasciare che si formasse l'opinione nazionale; dall'altra parte i meno spinti dovevano contentarsi di ciò che avrebbero dato i principi. È un sistema d' idee medie sviluppato poi in altro indirizzo dalla mano piú vigorosa di Cavour.

Intanto cominciò il *Viva Pio IX*, l'atmosfera si cambiò, non si aspettò la preparazione educativa, solo al vedere un papa accordare l'amnistia e lievi riforme, il movimento oltrepassò d'Azeglio; Gioberti stesso, alla fine del suo viaggio in Italia, fu creduto reazionario. D'Azeglio si dibatté vivamente contro quella corrente troppo impetuosa e per qualche tempo stette fermo nel suo programma.

Si comincia a parlare contro la nobiltá che non si mostra propensa alla guerra d' indipendenza. Carlo Farini scrive una lettera a d'Azeglio in lode della nobiltá, ed egli risponde lodando i nobili. Ma dice: voi nobili, smettete i pregiudizi di nascita, voi borghesi, pensate che il tempo delle caste è passato, porgete la mano all'aristocrazia. Il cardinale Gizi propone una legge sulla stampa mantenendo la censura preventiva. Il professore Orioli, quello stesso che nel Congresso di Napoli chiamò Ferdinando II un Giove, scrive a d'Azeglio difendendo la legge, e questi anche la sostiene, rispondendo. Sí, dice, perché nelle condizioni presenti è un progresso avere la libertá della stampa con la censura; meglio avere giornali politici con la censura che non averne affatto. Bisogna contentarsi.

Vedete l'uomo attaccato alle sue idee. Viene il tempo che tutto il programma va a monte invano opponendosi i dottrinari. Questo è il momento di giudicare d'Azeglio e vedere fino a qual punto era pedante, se rimase negli argini che si era messi attorno o si acconciò alla nuova situazione.

Cos' era dunque quell' Italia che applaudiva alle idee di Rosmini, al *Primato*, a Balbo, a d'Azeglio, applaudiva al papa, contenta di piccole riforme e poi ad un tratto manda fiamme, gitta via il programma delle piccole riforme ed appena due mesi dopo assunto Pio IX al trono pontificio, grida da un capo all'altro *Costituzione*? C' è una legge storica che d'Azeglio ebbe il torto di dimenticare fino allora. In un popolo o nella classe intelligente d'un popolo sono certe idee, in astratto accettate da tutti. Al momento dell'azione, il popolo inesperto crede che l' idea buona deve essere applicata, non concepisce differenza tra ciò ch' è nel cervello e ciò che è nella societá e nella politica.

Specialmente i giovani hanno quest' istinto ch' io chiamerò divino, perché cosí la nuova generazione rinsanguina la vecchia. Ma, dopo i primi tentativi, la resistenza, le carceri, i patiboli, gli esilii fanno sorgere il senso politico, comprendere che una idea non sempre perché bella e buona si può applicare: e la politica sta nel saper vedere quando, come, fino a qual punto un' idea può essere attuata.

Dominava il concetto dell'unitá nazionale; invano Balbo lo diceva un sogno, invano Gioberti consigliava la confederazione. Si voleva generalmente l' Italia unita, — si pensava: *ha da essere una*, come diceva il popolo napoletano a Garibaldi. Bisognava perciò rovesciare principi e papa, era necessaria la repubblica, il popolo doveva fare da sé. Queste idee nutrivano anche quelli che pel sentimento dell' impotenza nazionale, calavano a temperamenti.

Parendo non raggiungibile questo doppio scopo, gl' Italiani avevano accettato idee meno avventate, la lega del papa e dei principi. In fondo, si tendeva all'unitá; ma si accettava prima, come cosa piú attuabile, l' indipendenza; si voleva la repubblica ma come mezzo di transizione non si rifiutava la costituzione.

Perché quelle idee furono trattenute? L' Europa era contraria, i movimenti qua e lá non erano riusciti, mancò fiducia nelle proprie forze, si sentí che il popolo da sé solo non poteva nemmeno raggiungere l' indipendenza e la costituzione: la temperatura si abbassò, e si accettarono le riforme e la preparazione all' impresa, non essendo possibile andare piú innanzi.

Ma quando comparve Pio IX con l'amnistia, il movimento in tutta Italia fu tanto piú violento quanto piú era stato compresso, il programma moderato fu superato. Era uno di quei movimenti necessarii cui non si può resistere, legge storica contro la quale si agitavano Balbo, d'Azeglio e gli altri.

Sapete quello che avvenne; furono certamente cose tristi, ma spiegabili storicamente e gloriose per l' Italia. Palermo a data fissa invita Ferdinando alla costituzione e, giunto il momento, si solleva. Dimostrazioni fragorose in tutta la penisola per la costituzione. In pochi giorni s'era fatto quel cammino

che i moderati volevano percorso in molti anni. Gioberti e Balbo rimasero fermi; secondo il programma di d'Azeglio c' era altro ostacolo. Volevasi che mentre l' Italia era cosí agitata, i milanesi stessero quieti perché l' indipendenza doveva venire dopo. Figuratevi che significa domandare tanto ad un popolo che vede tutta l' Italia commuoversi.

I milanesi fecero qualche cosa che oggi parrebbe impossibile; ma si spiega con l'ardore e la speranza di prossima riuscita. Stettero saldi al programma e scelsero tutt' i mezzi pacifici per far capire agli Austriaci che se ne andassero; rinunziarono al fumare, ai teatri; gli uomini piú importanti intorno al principe dettero le loro dimissioni. Udita la nuova della costituzione data a Napoli, un bel mattino tutti mangiarono il piatto tradizionale napoletano, i maccheroni. Ma tanto coraggio civile, tanta resistenza legale, fu inutile, un bel giorno si sfrenò una truppa ubbriaca per le vie, che uccideva e feriva a destra e sinistra, primo incentivo allo scoppio del rancore popolare. In que' giorni a Pavia gli studenti accompagnavano un compagno alla tomba. Due uffiziali s' introdussero tra le file fumando per provocare; i giovani avevano la consegna di star tranquilli; ma in certi momenti non si può tenere le mani; gli uffiziali furono malconci, accorse la truppa, l' Universitá fu chiusa.

In quei momenti d'Azeglio si mette nella nuova atmosfera, scrive il famoso libro pei *Lutti di Lombardia*. Quello sui casi di Romagna vi fa pensare a Cesare Balbo, questo a Mazzini, salvo lo stile piú efficace perché meno mistico, meno aereo, piú vivo, spigliato, popolare. Non è piú l'uomo moderato che consiglia moderazione, è il tribuno che mette legna al fuoco e dá nuovo impulso al movimento. Il sugo dello scritto — che fu letto allora da quanti potevano in Italia, ed esaltò molto gli spiriti — è ch' era bello il moto italiano, lode meritano i Bandiera, i Palermitani, i Bolognesi che han mostrato tanto valore, specialmente i Milanesi, che inermi han voluto fare la loro protesta e si son fatti assassinare. È la gloria del martirio a Milano come la lode del valore in altre parti d' Italia. D'Azeglio combatteva prima i mezzi violenti, mutata la situazione, glorifica i tentativi

ch' erano contrari al suo primo programma, la protesta finita nel sangue a Milano e a Pavia.

Questo libro rialzò d'Azeglio nell'opinione, mentre Gioberti scendeva. E quando l'Austria, perduta la pazienza, volle occupare Ferrara, quando si avvicinò quella guerra d' indipendenza ch'egli giá aveva collocata a tanta distanza, trovandosi fra i nobili romani a Bologna, scrisse la celebre lettera sulla difesa del territorio pontificio. Diceva ai bolognesi ed ai romani: avete gridato *morte ai tedeschi*. Ora eccoli qui. Volete o no l' indipendenza? Le velleitá sono ridicole: se non volete, aprite le porte, altrimenti non parlate di *guerriglie*, le quali non han che fare in Italia; dovete contrastare al nemico ogni cittá, come fanno i popoli che veramente vogliono acquistare l' indipendenza, come fecero i greci a Missolungi, la Spagna a Saragozza, la Polonia a Varsavia. E le mogli, e i figli, e i beni? Quei valorosi non si facevano queste domande. Se concepite davvero una virile risoluzione, dirò: lo stato pontificio si può difendere, e se si cadrá, si cada in modo da procurare all' idea dell' indipendenza italiana il rispetto de' popoli civili. Egli non poté dare i suoi beni ch' erano in Piemonte; ma aveva promessa la vita, ed a Vicenza cadde ferito sotto gli ordini del generale Durando sopravvissuto glorioso a que' casi. Voi sentite che il suo era cuore di vero patriota, e in quel cangiamento di programma traspare la sua lealtá.

Le cose andarono a male, lasciando la memoria di tre grandi fatti: le cinque giornate di Milano, la difesa di Venezia e la difesa di Roma. Guerrazzi e Montanelli vollero stabilire la repubblica a Firenze; come Mazzini a Roma. E d'Azeglio andò a Firenze e nella *Patria* fece loro guerra viva, in nome del programma piemontese, tanto che quelli perdettero la pazienza e lo mandarono fuori. C' era l'armistizio, bisognava ripigliare la guerra o concludere la pace. D'Azeglio dimostrò che una nuova guerra sarebbe stata letale, con la Toscana e Roma in mano de' repubblicani, Napoli in mano degli svizzeri.

Ma gli spiriti erano accesi, un ministero democratico dové intimare la guerra; seguí Novara, e d'Azeglio accettò di essere

ministro della pace, non avendo voluto la guerra. È un fatto che richiama a mente Thiers, però i Francesi accettarono il trattato di pace in silenzio, i liberali piemontesi non volevano ingoiare la pillola: cominciarono le recriminazioni, si rifiutava la pace. E d'Azeglio compí il suo ultimo atto, il suo testamento politico, dopo il quale rimase in seconda linea, lasciando il posto a un nuovo astro che sorgeva, il conte di Cavour: scrisse il famoso proclama di Moncalieri. Era certo incostituzionale che il re parlasse agli elettori in suo nome e dicesse: Badate a mandare deputati savi, i quali approvino la pace, disposti a secondarmi, non a far novitá, altrimenti! C'era l'*ehm*! che metteva tanta paura a Don Abbondio. — Altrimenti metterete la Corona in cattiva situazione, bisognerá toglervi lo Statuto. —

D'Azeglio consigliò al re quel manifesto, egli lo scrisse, ne assunse la responsabilitá in una lettera ai suoi elettori: il paese accettò l'invito e mandò deputati moderati, i quali ratificarono la pace: cosí fu possibile nel Piemonte, come avanzo del 48, serbare lo Statuto.

Chi compie di questi atti, deve rassegnarsi a cadere, a non avere piú popolaritá. Massimo d'Azeglio si ritirò a poco a poco dalla scena politica; al 60, quando pareva potesse essere richiamato al governo — specialmente dopo avere aggiunto al *Manifesto* lo scritto *Quistioni urgenti*, ove dimostrava che la capitale avrebbe dovuto essere Firenze — si sentí straniero al nuovo ambiente. Si ritirò in una piccola casa donatagli dal re nell'Accademia Albertina di belle arti, dimora molto acconcia per chi si era tanto dilettato di arte, e lá scrisse le sue memorie.

Come i vecchi che vivono nel passato, in questo libro cerca richiamare le vicende e le impressioni della vita trascorsa, specialmente quella esistenza d'artista che gliene aveva lasciate piú vive. Mise un velo su una parte della sua vita, e mi duole che l'abbiano profanato pubblicando le sue lettere, ov' è la parte prosaica, la vita dissipata. Mise un velo sulla sua famiglia e sopratutto su una donna avente cognome illustre, la quale non gli aveva fatto buona compagnia. Non aveva piú la forza di ricordare le impressioni fuggevoli eppure piú preziose dell'ar-

tista che dipinge, dello scrittore che fantastica. Leggendo, si vuol trovare traccia dell' ispirazione dell'*Ettore Fieramosca*, del *Niccolò de' Lapi*, dei suoi dipinti: qui il libro è monco. È una parte sola delle sue memorie, forse la piú interessante per lui, ma non per noi. Narra i suoi viaggi nella campagna romana, piccole avventure che gli danno occasione di parlare dei costumi di quella popolazione.

È come un vecchio che narra e narra con calma, poi dice a' giovani: imparate da questo. Egli spesso interrompe il racconto per fare di questi discorsi: — badate, l' Italia è fatta, non gl' italiani, bisogna rifare l'educazione, rifarla cosí e cosí; e frammette i consigli al racconto con amabilitá, trattando il lettore da eguale. Ma le ammonizioni sono non molto profonde, generiche, i quadri sbiaditi, perché rare volte gli riesce ritrovare l' impressione prodotta in lui da quelle scene, come quando descrive il viaggio per mare a Sorrento, e piú fa sforzi, meno riesce.

Massimo d'Azeglio dunque non è il piú grande della scuola cui appartenne, ma è il piú simpatico e piú popolare. Non ne avrei parlato cosí a lungo, se non volessi chiamare la vostra attenzione su un carattere speciale di lui, che non è stato bene avvertito. Appartenne, certo, alla scuola lombardo-piemontese; ma ebbe tale spontaneitá, tale indipendenza, e le corde del suo cuore vibrano cosí forte per il bene della patria, per l' indipendenza di lei, che non potete proprio collocarlo lí in mezzo. Ha molti punti di contatto con la scuola opposta, è come anello di transizione da Manzoni e Gioberti a Mazzini e Guerrazzi e Niccolini.

[Roma, 6 e 7 giugno 1873.]

XXIII

LA SCUOLA LOMBARDO-PIEMONTESE
CONCHIUSIONE

VENTESIMATERZA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Massimo d'Azeglio è uomo di transizione; pure appartenendo alla scuola lombardo-piemontese, accenna nei suoi propositi, nel carattere, nella lealtá sua, nella facilitá d' intonazione ad un'altra scuola della quale dobbiamo occuparci l'anno venturo. Questa transizione se fosse unicamente quistione di temperamento e di coltura, personale a Massimo d'Azeglio, non c' insisterei; ma si fonda su questioni importanti di metodi e di principii e perciò richiama la mia attenzione.

D'Azeglio mi conduce naturalmente ad esaminare il carattere determinante di una scuola illustre per tanti uomini valorosi, giá oltrepassata, ma di cui però l'eco dura ancora; ed a darvi in ultimo non le linee principali, non potendo ripetere ciò che ho giá detto tante volte, ma la fisonomia specifica di essa.

Il carattere distintivo di questo secolo è stato che una scienza del mondo morale, della storia, intraveduta da Machiavelli, da Bruno, da Campanella, preparata da Vico, giá divenuta legge del progresso indefinito nel secolo XVIII, ha preso il carattere rigoroso di scienza delle leggi della storia. Se mi permettete una parentesi, dirò che un'ultima produzione di questa scienza è in Italia un volume d'un egregio napoletano, Nicola Marselli, intitolato *Scienza della storia*.

Tutto questo movimento non è italiano; ma europeo, sopratutto elaborazione tedesca e francese, di cui venne in Italia il riflesso. Qual è il cammino della storia; ciò che poi, applicato, diventa in Italia il nocciolo di tutti gli scritti politici? Anzitutto trovate questo principio: la storia non è prodotta né dal caso né da forze soprannaturali, ma da leggi stabili come le leggi meccaniche; anzi perché la storia, come diceva Vico, è fatta dagli uomini, le leggi che regolano il mondo morale sono in fondo quelle che regolano il mondo naturale: è la natura nella sua trasformazione a spirito. E poiché il mondo morale è regolato da leggi fisse come la natura, come qui le mutazioni violente, diluvi, terremoti, ecc. sono grandi crisi che annunziano grandi trasformazioni, nella storia le guerre e le rivoluzioni — benché non tutte — annunziano grandi trasformazioni nell'ordine morale.

Importa vedere non il momento della trasformazione per mezzo di queste crisi, ma nel girare d'una in altra trasformazione, il cammino della storia. È qui l'originalitá del secolo XIX. Codesto cammino prima era indicato col nome di rivoluzione, dopo con quello di evoluzione, che indica un processo naturale sia nell'ordine naturale, sia nel morale, pel quale le forze insite in ciascun ente si svolgono, e d' idea nasce idea, di cosa nasce cosa. Oggi questa legge è talmente giudicata vera, che anche i partiti piú violenti l'adottano, e sentite a parlare di evoluzione, di progresso pacifico anche quelli che professano le dottrine piú avventate e piú ardite.

Ma perché l'evoluzione fosse possibile e feconda, perché desse piú presto risultati migliori, ci vuole una condizione senza la quale tutto il sistema cade. E la condizione è che ciascun ente individuale e collettivo si possa sviluppare secondo le sue forze *liberamente*. Libertá sí che, rimanendo ciascuno nella sua orbita, la libertá degli uni non sia servitú degli altri.

Evidentemente questa evoluzione, messa a base la libertá, sará piú o meno violenta, piú o meno celere, secondo che il consenso universale sia maggiore o minore; perciò fondamento del progresso pacifico di cui ho detto, è l' istruzione e l'educa-

zione popolare. Meno un popolo è istruito, piú è soggetto a rivoluzioni ed a guerre, a contrasti tra le masse intelligenti che irrompono e le ignoranti che reagiscono. Piú sviluppata è la coltura generale, piú formato il carattere, minore è la distanza fra le classi, piú pacifico il progresso.

Nasce forse da questo la fine della lotta? No, la lotta è condizione della storia; ma invece di essere cozzo violento di passioni e d' interessi, diventa naturale attrito di opinioni, ciascuna nella sua orbita, con vicendevole rispetto, il quale nasce appunto dall'ammettere la legittimitá di tutt' i fatti storici, della tradizione e del diritto storico, dal riconoscere in tutt' i fatti il diritto di essere, in tutte le idee la libertá di svilupparsi secondo le loro forze. Il cammino della storia si fa senza deviazioni, senza passaggi bruschi e violenti.

Quando la lotta è in queste condizioni, le opinioni diverse che si contrastano il campo in una nazione possono unirsi, far tregua in certi momenti innanzi a fini superiori, comuni a tutti. Specialmente se si tratta dell' indipendenza, se la nazione stessa è in gioco, un paese è morto se vi sono partiti capaci di combattersi l'un l'altro in presenza del nemico: un paese mostra di non essere caduto affatto se è ancora capace di far la tregua per opporre tutte le forze al nemico comune. Allora il partito liberale o illiberale diventa nazionale od antinazionale. Ed è quella tregua l'ultima fase del movimento politico.

Questo complesso d' idee oggi si chiama *liberalismo*, e costituisce la scuola liberale in Europa. Quelle idee, dopo lunga elaborazione hanno fatto molto cammino, gli stessi radicali lo confessano anche se le loro passioni non permettono sempre di porle in pratica. E chi paragona la Russia e la Turchia di quaranta anni fa con quelle di oggi, vede fino negli stati piú assoluti l'azione della scuola liberale che ha rese impossibili le durezze tiranniche e piú miti i costumi.

Se sono riuscito a spiegare codesta scuola liberale, giá oltrepassata, quasi esaurita, poiché quelle idee sono ormai di tutti, vedete qui il germe de' discorsi, delle polemiche, degli scritti della scuola che abbiamo studiata, di cui Balbo è il dottrinario, Gioberti l'oratore, Rosmini il pensatore.

Fin qui siamo in regioni astratte. È filosofia, e comprendete perché in questa parte l' Italia non abbia originalitá, perché Gioberti, Rosmini, Mamiani non sieno riusciti a passare le Alpi, e l'originalitá appartenga piú ai tedeschi, e ne' nostri scrittori non si senta altro che il riflesso d' idee giá divenute volgari nel resto d' Europa. Ma ogni scienza ha la sua applicazione, l'applicazione di quelle leggi storiche è la politica. Proprio d'una scienza d'applicazione è, non il lavoro in astratto sulle idee, ma il lavoro su dati di fatto, su materiali non creati dallo spirito ma trovati da esso innanzi a sé. La scienza politica della quale Machiavelli dette primo la chiave nel mondo moderno, esce da' principii astratti. I pedanti, i dottrinari pigliano quelle leggi e vogliono applicarle nude e crude come sono, come avvenne in Francia e altrove ne' primi ardori della rivoluzione. Dato un materiale, una nazione fatta cosí e cosí, trovare il modo piú acconcio perché possa meglio andare nel suo sviluppo, — ecco il problema della politica.

Qui è l'originalitá dell' Italia, la quale rimaneva in seconda linea quanto a lavori astratti, in mezzo al pensiero europeo, ma aveva innanzi una questione ardente, speciale, da risolvere senza indugio, la questione della indipendenza e della libertá interna. Il movimento era proprio non teologico o filosofico, ma politico. Ciò ha chiamato specialmente la mia attenzione su' *Casi di Romagna* di Massimo d'Azeglio, sul suo *Programma nazionale* ove in poche pagine è raccolto ciò che lo spirito italiano suggeriva per la soluzione della questione.

Gioberti diceva: *morte a' preti!* Ma i preti ci sono e non potete ucciderli, e se anche lo poteste, poiché l'opinione pubblica non si uccide, risorgeranno. *Morte ai nobili!* Ma non si distruggono i privilegi, e le distinzioni di classi con la morte, bensí con l' istruzione e con l'educazione. In Italia sono diverse classi. Volendo fare una politica *di combattimento,* — frase di oggi — attaccare violentemente gli avversari, ci divideremo e non potremo ottenere l' indipendenza. Cosí fondamento della politica degli uomini di Stato italiani fu promuovere la tregua nelle lotte interne, per unire le forze di tutti e rivolgerle agl' in-

tenti comuni a tutti. Politica che ha dato grandi risultati, i quali se volete estimarli, non dovete badare a quel che dicono i partiti, guardate a quel che dice tutto il popolo, fuori le ire partigiane. Trovate questo buon senso in Italia ché, per esempio, mentre in Napoli si laceravano *cavourriani* e *garibaldini*, il paese univa nella sua adorazione Cavour e Garibaldi; ed anche oggi per le case degli operai e de' borghesi, trovate l'uno a fronte dell'altro i ritratti de' due avversari. Il popolo pone insieme Manzoni e Cattaneo, Manzoni e Mazzini. Comprende col suo istinto che è stato utile quel sistema politico pel quale nel 1848 furon visti preti morire per la patria, nobili spargere il sangue per essa, principi alzare la bandiera nazionale. Se il successo non corrispose, fu certo nobile il concetto di unire tutte le forze italiane e ribattezzare classi e partiti scissi da tanto tempo, nel sangue versato combattendo contro lo straniero.

Tutto questo par troppo fuori delle regioni serene della letteratura. Eppure è evidente che queste idee ebbero non solo grande influenza sul contenuto letterario della scuola lombardo-piemontese; ma grande anche nella *forma*, come noi la intendiamo. Ricordate ch' è merito di essa scuola, non tanto aver creato un contenuto nuovo, riflesso in gran parte del movimento europeo, quanto una forma letteraria, non destinata a sparire come il contenuto, perché porta lo stampo dello spirito moderno.

Poiché il mondo non è retto da principii astratti, gl' ideali astratti del secolo XVIII si dileguano a poco a poco, succedono altri pieni di vita, concreti, impregnati delle condizioni speciali in cui un popolo si trova: si spande un senso del reale che oggi domina sotto il nome di scuola positiva. Questa fine delle astrazioni e degl' ideali classici, questo piú vivo senso della realtá è primo carattere di questa scuola.

Inoltre, si lascia l'andazzo di combattere lo avversario, non come opinione opposta ad opinione, ma come passione opposta a passione, interesse contro interesse, dando colpi senza comprendere. L'uomo pieno d' ira non comprende il suo avversario. Rammento un fatto caratteristico. Nel 1848 gli odii si cumulavano sul maresciallo Radetzky, elevato ad ideale di perfidia e

di malvagitá. Dopo Novara, quando il sangue cominciò a calmarsi e ne' giudizii vi fu una certa reazione, un giovane che mi aveva annoiato con le sue ingiurie continue contro il Radetzky, uscí a dire: finalmente, Radetzky è un buon patriota, serve l'Austria, com' è suo dovere.

Quando si comprende l'avversario, il fuoco della passione si calma. Ed altro effetto di quelle idee nella scuola è, come dicevo, comprendere tutte le opinioni e cosí giungere alla tolleranza. Perciò alla forma letteraria piena di sarcasmi, d' ingiurie, d' invettive, d' ironia, scritta col pugnale, come fu detto delle tragedie di Alfieri, succede un'altra ispirata alla tolleranza. In luogo di attaccare l'avversario, si cerca comprenderlo, si riconosce la legittimitá di tutte le opinioni, e nella lotta in nome della veritá, si allontana dall'animo l' ira e l'amarezza. Era moda gittar sarcasmi ed ingiurie alle opinioni che parevano contrarie alle proprie, oggi tutto ciò è divenuto di cattivo gusto; non si tollera piú un libello scritto al modo di quarant'anni fa contro i preti, il papa, i nobili, o contro i *rossi*, i democratici, i socialisti.

Né solo la tolleranza ha cambiato il carattere morale della forma letteraria; ma ancora una qualitá ignota al secolo XVIII, prodotta anch'essa dal movimento della coltura europea e diffusa in Italia. È la forza ch' io chiamo della mansuetudine, la forza dei partiti vinti. Mentre i vincitori trionfano, i vinti hanno quella grande forza per la resistenza. Nei seguaci degeneri della scuola essa diventa un non so che di femminile, diventa debolezza; ma guardatevi dal credere che mansuetudine sia debolezza. È una forza piú rara, piú difficile dell'energia e dell' indignazione, qualitá istintive, anelli che ci legano all'animalitá. Ma quella di cui parlo è il saper contenere quel primo istinto naturale violento, il sapersi possedere, il far prevalere l'elemento razionale, scostandosi dall'animale, avvicinandosi a quel che si chiama tipo umano, ch' è appunto il possesso tranquillo di sé, il predominio della parte razionale sugl' istinti e sui sensi.

Quanti grandi italiani hanno avuto la forza di esporre la vita per la patria, di sopportare sacrifizii per essa! Ebbene, c' è

qualcosa di piú difficile, a cui pochi giungono. Quando vedevo Garibaldi non sapersi temperare contro Cavour, mentre bisognava fare l' Italia, e altri patrioti fremere contro quelle intemperanze, dicevo: ecco uomini che mancano della forza di contenersi, di quella forza di mansuetudine di cui è sí nobile modello Alessandro Manzoni.

Codesta mansuetudine allora veramente è forza quando non è prodotto di temperamenti linfatici e femminei, ma di animi forti che giungono a frenare anche le loro tendenze legittime innanzi al pensiero di poter fare danno al paese, ed uscire dai limiti razionali in cui l'uomo deve rimanere.

Chi legge Manzoni, Pellico, Rosmini, vede la scuola lombarda sostituire agli sdegni ed alle vendette del secolo XVIII la mansuetudine di cui vi parlo, la quale nei mediocri e nei pedanti è debolezza.

Passiamo ad una parte piú grossolana della forma letteraria, allo stile. Avevamo lo stile tragico, a grandi linee, a grandi contrasti, con parole aristocratiche, elevate, accademiche, classiche. Succede lo stile popolare, lontano dalla grandezza tragica che rivelava un ideale astratto, impregnato di realtá e dotato di due qualitá essenzialmente moderne e che rimangono inerenti alla forma letteraria; la fina analisi sostituita alla sintesi dogmatica di altri tempi, e la vivace rappresentazione plastica de' particolari la quale, se non dá le grandi linee dantesche, fa gustare le parti. L'analisi penetra nelle pieghe della realtá, la rappresentazione de' particolari dá di essa il colore.

Fin qui abbiamo di che salutare questa scuola come benemerita e come scuola *in continuazione*, perché i caratteri di essa, specialmente come forma letteraria, si sono svolti e si svolgono ancora. Il torto è stato aver confuso una questione di metodo con una questione di principii. Quelle idee sono semplice metodo, sono il cammino della storia in generale e dell' Italia messa in quelle condizioni. Mutare il metodo in principii è però un' illusione che tutti troveranno naturale. Parve a quella scuola non solo dover inaugurare la lotta pacifica fra le diverse opinioni; ma dover andare innanzi, togliere la lotta, trovare un

medium quid, una dottrina media che potesse essere accettata da tutti: si volle non la tregua dei partiti, non la lotta pacifica; ma l'accordo compiuto.

Certo, qui dentro c' era la reazione europea; ma, ve lo dissi, essi non erano reazionari, non avevan nulla di comune col padre Bresciani e con altri di quella risma: erano la continuazione in Italia della scuola liberale. Parve ad essi che base della conciliazione dovesse essere la tradizione italiana, un complesso d' istituzioni legate intorno al cattolicismo; parve necessario lavorare a rinsanguare il cattolicismo stesso. Come procedette la scuola nel tentativo nel quale è pur chiara la nobiltá dell' intenzione, sur un fondo di veritá, essendo la ricostituzione del sentimento religioso necessaria ad una nazione? Quale metodo tenne?

Si comprende la Germania e tutti i popoli che han voluto ricostituire la religione purificandola, avvicinandola a' principii moderni. Si comprende un popolo che alza la bandiera contro istituzioni degeneri, impugna le armi e combatte per acquistare la sua libertá di coscienza. Ciò han fatto la Germania, l' Inghilterra, la Svizzera, ed hanno avuto la fortuna di acquistare una storia continuata, senza violente interruzioni. Dagl' italiani era lontana l' idea d'uno scisma nella Chiesa. Parlatene a Manzoni e risponde con la *Morale cattolica*, a Gioberti e vi dice: *gesuiti no; ma cattolici*. C' era un'altra via, *reformatio intra ecclesiam*, riformare ma restare nella Chiesa, a dispetto delle scomuniche. Ciò fanno i vecchi cattolici della Germania, protestando contro l' infallibilitá, ma senza uscire dal cattolicismo, ciò si fa a Ginevra da' cattolici liberali, capo il padre Giacinto. Non si scrivono trattati filosofici, si va subito all'azione, si fonda una chiesa, si fa una propaganda, e si afferma di rimanere nel cattolicismo.

Gl' italiani non presero nessuna di queste vie; scrissero libri, romanzi, proposero piani di riforme. Quando si trattò di tradurre in fatto tutto questo, qualche tentativo iniziato riuscí ridicolo. Non ricorderò il padre Passaglia, perché si può parlare di dubbia fede. Rammento il padre Giacinto il quale tenne in Roma delle conferenze: gli si batterono le mani e tutto rimase

come prima; mentre in Ginevra egli è riuscito a fondare una chiesa e ad avere seguaci.

Il tentativo in Italia non attecchí. Ed il pensiero dominante della scuola era questo: la monarchia, per l' istinto della sua conservazione, s' è fatta moderna, il papato per lo stesso istinto deve far pace col mondo moderno, accettare la libertá ed il progresso. Tutto questo finí in un grande insuccesso, invece di avvicinarci a questo bell' ideale, abbiamo il sillabo, l' infallibilitá, un titolo nuovo e sinistro che prende il cattolicismo ed è *clericalismo*, un cattolicismo politico. Il movimento politico riusciva bene, non il religioso. E perché?

Lo dirò con profonda convinzione: fu non solo difetto di sentimento religioso nel popolo, ma negli stessi uomini che presero parte a quel tentativo, fatto non in nome della religione veramente, ma in nome della politica mascherata da religione. Di qui un fatto altamente deplorevole pel carattere italiano, uomini evidentemente scettici che vanno in chiesa e si picchiano il petto e insegnano il catechismo. È l'antica piaga italiana che ci ha impresso in fronte il marchio dell' ipocrisia, al cospetto degli stranieri, la quale si riapre e inciprignisce.

Di qui una conseguenza nella letteratura iniziata cosí splendidamente da Alessandro Manzoni in opposizione alla rettorica ed accademica che regnava innanzi. La forma popolare immediatamente degenera in forma rettorica ed accademica peggiore di quella prima.

Non sentite piú nei periodi eloquenti di Gioberti, in quelli lisciati, eleganti, accademici del Mamiani quella forma fresca e vivace del Manzoni. L'arte degenera nell' idillio e nell'elegia, come vi ho mostrato: risorge l'accademia e l'arcadia in tutte quelle confessioni di metafisici, in tutti quei discorsi astratti come quelli di Cesare Balbo, che non rivelano uomini animati da vero sentimento religioso, bensí lo sforzo di parere tali, perché ciò può essere utile politicamente.

In politica potete ammettere questioni di condotta, non deviazione di principii. Che un partito debba condursi con temperanza, con spirito di conciliazione e di mansuetudine, sta be-

nissimo, e qui trovate bello esempio Massimo d'Azeglio, specialmente quando scrive sui casi di Romagna.

Ma non è lecito da questo passare a principii, e, non sentendosi animati da vero sentimento religioso, dalla convinzione della necessitá di conciliare la religione colle idee moderne, simulare quel sentimento, quella convinzione. Preferisco Machiavelli il quale dice: voglio che la religione sia utile alla societá, — con un sorriso che vuol significare: per me, ci penso io, — all'uomo che professa dottrine di cui non è convinto. Tutto quel calore nella difesa, la facondia, lo spirito, la sottigliezza elegante, come si vede in Mamiani, mostrano appunto che non c' è il sentimento che nasce quando c' è la fede nei cuori.

Molto male derivò da questa confusione che deploriamo anche oggi. E innanzi tutto essa serví a ricostituire l' ipocrisia nei caratteri, la rettorica e un falso modo di scrivere nell'enunziare quelle dottrine.

C' è un'altra grave considerazione da fare. Badate che colui il quale parla di purificare il cattolicismo e ricondurlo ai tempi evangelici, di avvicinare le idee cristiane al mondo moderno, accenna ad opera santa, ma fa cosa assai imprudente finché non si entra nel campo dell'azione, finché quelle idee non sono diffuse dappertutto. — Per conoscere il presente, richiamerò per poco il passato. Tutte le reazioni hanno avuto a precursori di questi uomini che han cercato riabilitare alcune idee, purificarle, senz'aver la forza di alzare una bandiera, fare un programma e spanderlo dappertutto. Ebbe di questi precursori anche la reazione del 1815, e furono la Staël, Chateaubriand, Lamartine, quelli che per fare opposizione a Napoleone cominciarono a rinverniciare le idee vecchie. Venne poi la Santa Alleanza, la reazione fatta in nome di queste idee. Credete che essi volessero il trionfo della reazione? credete non fossero liberali? volessero che il cattolicismo pesasse come mantello di piombo sullo spirito moderno? — Avviene che le moltitudini pigliano le idee non quali sono nelle loro origini, ma come le trovano. Parlate al popolo del cattolicismo, ed il popolo a dispetto vostro lo piglierá com' è, non come dovrebb'essere.

Ecco perché, se i tempi volgessero al peggio, nessuno potrebbe augurarsi che un movimento il quale dura appena da vent'anni, debba continuare non interrotto. I nemici del paese troverebbero lastricata la via da questa scuola, solo perché essa, ripeto, una questione di metodo ha voluto cangiare in questione di principii.

Oramai avete potuto vedere che tutte le idee di cui ho parlato hanno avuto grande influenza nella letteratura, e cosí il metodo, cosí i principii. E capirete il motivo principale che ha guidato i miei giudizi. Severo dove ho trovato la rettorica, il liscio, lo spirito reazionario sotto apparenze liberali, quando dietro la mansuetudine ho trovato collera e parzialitá; — severo per Cesare Cantú, pel Tommaseo, perché costoro predicano in ogni pagina caritá cristiana e sono i meno caritatevoli ne' giudizi; — severo verso Gioberti ed anche verso Mamiani, perché in essi non ho trovato l' ingenuo sentimento della fede, ma il calore della immaginazione, verso Balbo stesso, pesante ed astratto.

I miei prediletti sono tre in questa schiera ch' è passata innanzi a' nostri occhi. Il piú simpatico è Massimo d'Azeglio, il quale di quelle idee s' è servito soltanto come metodo, senza farsene propugnatore irremovibile, senza rimanervi pedantescamente attaccato, mostrando secondo le occasioni la forza della mansuetudine e dell'energia, — lasciando stare l'onestá e la lealtá del suo carattere che lo rende caro a tutti.

Il secondo è il santo e il martire di questa scuola, Silvio Pellico, che nelle immortali *Mie prigioni* con semplicitá sublime espresse i suoi sentimenti, ed invece di predicare in astratto le virtú cristiane, le ha sentite e praticate nella vita.

E finalmente, quasi non è necessario che ve lo dica, è il piú grande Alessandro Manzoni, non solo per la sua genialitá che lo mette al di sopra di tutti — specialmente aiutata dal vivo senso del reale che tempera quel che di troppo assoluto può essere ne' suoi ideali, dalla fina ironia, dall'analisi profonda, dalla vivacitá plastica della rappresentazione, — ma anche perché quell'anima armonica comprendeva tutte le opinioni, tutte le virtú,

tutte le grandezze. Accanto alla sua mansuetudine era l'energia; Dio era con la patria; il suo cristianesimo era accordo di divino e di umano, forza che si contiene. E ciò spiega perché la sua memoria è cosí venerata universalmente, e perché, non ostante le discordie, avete visto tanta unanimitá nel chinarsi innanzi a lui. Anche quelli che non credono in Dio e nel Vangelo sono indotti a sentire simpatia verso quest'uomo; ed è naturale, perché se essi sono liberi di credere o di non credere, non sono liberi di non credere ciò che Manzoni attribuisce al suo ideale, alle idee, alle conseguenze che trae da un libro che molti possono non credere divino, ma che trattato a quel modo da Manzoni diventa consacrazione del mondo moderno. Sono costretti a credere alla voce che Manzoni fa emanare da Dio, nella quale è l'eco della loro coscienza.

Delineati cosí i caratteri di questa scuola, dovrei parlarvi della scuola opposta, contemporanea, piú ardita, piú francamente rivoluzionaria, di cui principale rappresentante è Mazzini; nelle cui file troveremo Berchet, Giusti, Niccolini, il nostro Rossetti e nella misura delle sue forze il nostro Ricciardi ed altri.

Ma fo punto per quest'anno. Non intendevo congedarmi ancora da voi, mi ha tentato a farlo una nuova sventura toccata all' Italia. Il pensiero di essa mi tormenta, vuole a forza prorompere. Intendete ch' io parlo della morte di Urbano Rattazzi.

Di lui permettemi dirvi solo due cose. La sua vita appartiene alla storia d' Italia, né c' è storia contemporanea di cui qualche pagina non gli sia consacrata. Ma vo' parlarvi di un fatto recente che vi fará sentire piú viva la perdita.

Urbano Rattazzi, quando la capitale lasciò Torino, a tempo della convenzione di settembre, ebbe il grande merito, egli piemontese, di resistere alle passioni de' cosí detti *permanenti*, senza però gittarsi nell'altro partito moderato piemontese, capitanato dal Sella e dal Lanza. Seppe mettersi in condizione da non trovare piú un punto d'appoggio in Piemonte e da cercarlo fuori, nelle altre parti d' Italia e riuscí ad essere il meno piemontese, il piú italiano de' piemontesi. E, quel ch' è piú, seppe comprendere, noi meridionali, comprendere i nostri di-

fetti, avvicinarsi a' nostri bisogni e sostenerli in tutte le occasioni. Ciò spiega la grande simpatia che ei poté destare in questo paese.

Ma è lode questa che riguarda piú specialmente la sua persona. C' è però un fatto piú grave, legato interamente alla storia del sistema costituzionale fra noi. Al tempo della convenzione di settembre, l' Italia presentava una sinistra di venti o trenta persone, impossibili a sostenersi, fuori ogni limite costituzionale; ed un'enorme maggioranza, accozzo di tutti gli elementi e di tutte le opinioni che, come dice Livio, soggiaceva allo stesso suo peso e, finite le discussioni di principii, si risolveva in gruppi secondo le regioni, gl' interessi, le passioni.

Allora quest'uomo ebbe un concetto al quale mi unii anch' io col Mancini e con altri napoletani, — ed è l'atto politico di cui piú mi onoro. Lo stato non poteva reggere se non si creava una opposizione parlamentare, costituzionale, nei limiti della legalitá, per diventare un giorno partito di governo. L'opera non è ancora compiuta, rimangono ostacoli da superare, ma il tentarla è di quelle azioni che rendono un uomo degno di tutta la gratitudine del suo paese. Ed il maggior merito di questa trasformazione d'una sinistra radicale, astratta, in sinistra costituzionale, legale, si deve alla guida intelligente che abbiamo trovata in lui. Ciò spiega perché tanto fra i suoi amici quanto fra i suoi avversarii il suo sparire desta grande preoccupazioni; perché come disse uno dei suoi piú intimi amici e dei nostri maggiori patrioti, il Crispi: Chi lo sostituirá? Ma non facciamo calcoli sull'avvenire, non diciamo la Camera sará cosí e cosí: il paese dará la camera di cui sará degno.

Ho voluto però farvi notare questi titoli gloriosi dell'uomo di cui si lamenta la perdita, perché sono i piú notevoli e perché servirono principalmente come pretesti di accuse contro di lui, ai suoi avversarii. E possa il senno degli Italiani non far rimpiangere troppo dolorosamente codesta perdita.

[Roma, 8, 9 e 10 giugno 1873.]

LA SCUOLA DEMOCRATICA

I

LA SCUOLA LIBERALE DEL SECOLO DECIMONONO

PRIMA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Abbiamo speso due anni a fare la storia letteraria d'una scuola che abbiamo detta manzoniana, dall'uomo piú eminente che la rappresenta; studiando prima il Manzoni e poi non i suoi discepoli e seguaci, ma tutti quelli che si trovarono nello stesso cerchio d' idee e di sentimenti.

Dovremmo passare ora ad un'altra scuola chiamata *democratica*. Queste due col loro attrito costituiscono la storia del cervello umano nel secolo XIX e le troviamo, armate l'una contro l'altra, nella letteratura, nella metafisica, nella scienza, ed anche nel fragore delle battaglie e delle rivoluzioni.

Ma, prima di passare all'esame del contenuto della seconda scuola, vogliamo indicare le idee e i sentimenti dell'altra che giá abbiamo esaminata ne' suoi particolari, come per ridestare queste cose nella memoria dei vecchi amici, e per presentarne a' nuovi un rapido riassunto.

Tutti sapete ch'essa uscí da una reazione contro il secolo XVIII. Abbattuto Napoleone, ultimo rappresentante della rivoluzione, gli alleati fecero molte promesse e non le mantennero. Col 1815 cominciò un nuovo periodo. Finiti i bollori della reazione, si passò in una regione piú serena: quelle idee,

quello che giá era stato determinato da' fatti, diventò dottrina, sistema, fu la base della scuola liberale.

Ma come, direte, scuola liberale in opposizione al sec. XVIII? Quel secolo non fu liberale? Anzi, esso ebbe per bandiera la libertá, e le opere di tutti i grandi scrittori francesi, tedeschi, italiani, furono un inno alla libertá; e quando dalle idee si passò ai fatti, ci fu la rivoluzione e le guerre e le battaglie per raggiungere la libertá. In qual modo, dunque, nel secolo XIX sorse una scuola liberale come reazione al secolo precedente, — è una prima questione che bisogna esaminare, per avere idee nette, le quali ci guidino quando scenderemo alla letteratura ed all'arte.

Il secolo XVIII aveva una nozione della libertá differente da quella che s' è svolta nel nostro. La libertá non solo era, come oggi, metodo e strumento, ma anche fine: e si aveva una formula famosa, la quale poi si mise in fronte a tutti i governi repubblicani: — LIBERTÁ, EGUAGLIANZA, FRATELLANZA. Queste si credono cose differenti; ma la formula non si può scindere e ciascuna parola di essa contiene le altre.

La libertá del secolo XVIII era l'affrancamento delle classi medie ed inferiori dalla preponderanza, dalla supremazia tirannica dei principi e delle alte classi, nobiltá e clero. A questo concetto concreto si aggiungeva la libertá come mezzo. Per costituire una nuova societá sulla base di quella formula, come fare? Qual'era il modo? — Il secolo XVIII aveva innanzi una societá fradicia: dominavano il clero e la nobiltá di accordo co' principi, salvo quelli che giá inclinavano ad un nuovo stato di cose. Nell' infuriare della lotta contro una societá che negava l'eguaglianza civile e di fatto, si credette poter sciogliere il problema con la forza, ed in pochi anni compiere opere che richiedono secoli. E mentre volevasi raggiungere la libertá concreta come eguaglianza, si misero da parte i mezzi naturali e si fece ricorso alla forza, sia che venisse dall'alto sia che venisse dal basso. Beccaria e Filangieri vogliono libertá ed eguaglianza; ma, come mezzi, fidano nelle riforme de' governi, quasi questi con leggi potessero trasformare la società, e dalla disuguaglianza portarla alla giustizia.

Fallite le speranze ne' principi, si fece appello alla rivoluzione: la lotta, cominciata con l'azione de' governi riformatori, terminò con Robespierre e Saint-Just. Avete dunque la libertá come scopo, accettata da tutti gli spiriti eminenti; la libertá stessa negata come mezzo, e la convinzione di poter riuscire allo scopo per leggi di principi o per forza di popolo. Ve lo dirò con Robespierre: — per conquistare la libertá, bisogna sopprimere la libertá. — Quindi succedettero la Convenzione, la Dittatura e l' Impero. La Convenzione era la dittatura d'un popolo, l' Impero era la dittatura d'un solo: Napoleone a colpi di sciabola introduceva in Europa il codice francese, come la Convenzione a colpi di cannone aveva voluto introdurvi la libertá.

Nel secolo XIX la scuola liberale è reazione alla scuola del secolo precedente. Cos' è questo liberalismo? È la libertá come fine messa da parte, — sul trono è la libertá formale, come metodo. Il principio è che, per avere la libertá, è mezzo la libertá: bisogna lasciare la societá alle sue forze naturali. Come la natura produce con le proprie forze, ed attraverso gradazioni e fluttuazioni, giunge al progresso, il che oggi specialmente è la tesi de' naturalisti; cosí le forze della societá agitandosi, avvanzando e retrocedendo, riescono al progresso. C' è un po' delle idee di Vico, diventate a poco a poco base di quella scuola. Quindi è respinta qualunque idea di violenza, venuta dall'alto o venuta dal basso, qualunque tutela o protezione dello Stato, perché spesso volendo accelerare troppo il movimento, si torna indietro.

Dunque, codesta scuola è dottrinaria, formale, e la libertà per essa è una procedura? Certamente, e perciò in questa scuola liberale entrano uomini che hanno i fini piú diversi, come su terreno comune; — i clericali che domandano libera la chiesa, i conservatori che vogliono la libertá delle classi superiori, i democratici che vogliono la libertá delle classi inferiori, i progressisti che cercano andare innanzi senza sforzare la natura. È dunque un pandemonio, in cui si gittano persone di tutte le credenze e di tutte le opinioni. La libertá rimane come

mezzo giá convenuto; ma ognuno si riserba di usarne per fini diversi; chi per sostenere la chiesa, chi per consolidare la societá quale si trova, chi per altro. La scuola a poco a poco, come tutte le scuole formali, diventa unione di diversi indirizzi e credenze, e ciò non può durare.

Gli uomini che vi entrarono presero nome particolare cavato dal loro fine. I clericali, i conservatori, i radicali erano tutti liberali; ma la libertá diventava aggettivo, — sorte che tocca sempre ad un nome che non rappresenta un fine, ma un mezzo.

Pure, a forza di eliminazioni, cacciando via i diversi partiti, rimase un gruppo credente nella libertá, che chiamossi per eccellenza liberale, e aveva gli stessi fini di quelli che si chiamano amici del progresso e della democrazia; pur credendo di doverli modificare e coordinarli con la libertá presa qual mezzo. Sono i liberali, propriamente detti, intenti a tenersi in una via mediana fra le varie opinioni.

Quali sono i loro fini? — Essi dicono: poiché tutti siamo convinti che mezzo al progresso deve essere la libertá — cioè assicurare a tutti gli elementi sociali il loro sviluppo naturale senza ingerenze di forze estranee, sí che nobiltá, clero, borghesia, plebe, comune, provincia sieno tante sfere con un centro comune d' idee a tutta la nazione, e ciascuna di esse con le idee proprie che la guidano al suo destino, — poiché la societá è divisa in elementi diversi, ciascuno con la sua ragione di essere, — poiché la libertá vuole tutte queste forze lasciate al loro indirizzo naturale, come richiede la natura e la storia, in che modo raggiungere questi fini?

Guardiamo alla religione. Fra questi liberali c' è chi non crede, ci sono anche gli atei, i razionalisti; ma guardano dal punto di vista politico, e si han formato un ideale prossimo da raggiungere, anche rispetto alla religione. Dice Gioberti: — Voi gridate: abbasso i preti! ma essi ci sono, né si possono mandar via. — Riconoscendo gli elementi che si trovano nella societá, e confidando nella trasformazione successiva di essa, i liberali sostengono: — la religione c' è, è un fatto sociale, quindi ognuno creda quel che vuole, poiché non solo v' è

la religione, ma è questa o quell'altra. — E permettetemi lo dica anch' io; c' è stata, c' è e ci sará. Essa non solo è fede, ma anche sentimento, ed ha radici in una facoltá immortale del cervello umano, la facoltá dell' ideale. Sapete che fra tutti gli esseri viventi l'uomo si distingue perché solo ha il sentimento religioso, la forza di uscire dalla sua individualitá e sentirsi non il tutto, ma frammento dell'ordine e dell'armonia universale. Questo sentimento del *di lá* nessuno potrá mai ucciderlo, perché ha base nell'*excelsior*, nella facoltá della perfezione. —

Però qui non si tratta soltanto di riconoscere che c' è la religione, nella societá c' è questa o quella credenza religiosa. Ed i liberali dicono: perché voi credete cosí o cosí, volete con le leggi mutare i fatti e imporre che tutti credano, per esempio, a quanto dice la scienza; e se una religione è irragionevole pretendete pigliare la spugna e cassarla? Ogni religione non è perfetta, la cattolica specialmente è in decadenza. Bisogna, dunque, non attaccare di fronte i fatti, ma con la propaganda, con l' istruzione, ritornare la religione alla puritá antica e conciliarla con le idee moderne. — L'aspirazione ad una religione siffatta è uno dei caratteri principali di quei liberali, di cui è prototipo Alessandro Manzoni.

Rispetto alle classi sociali, la scuola liberale crede che a torto il secolo decimottavo diceva: non piú clero, non piú nobiltá, non piú titoli. Tutta questa roba ci è, nonostante le rivoluzioni ripullula, e, volere o no, se voi la spregiate, continua ad aver gran potere, anche su uomini illuminati. — Io conosco piú di un democratico il quale si sente onorato se riceve un invito da un conte o da un principe, benché creda che ciò sia un pregiudizio. Quante lettere ho vedute di gente che anelava al titolo di cavaliere o di commendatore! Che importanza si dá a quelle croci! E c' è l'aristocrazia piú seria, la *bancocrazia*, l'aristocrazia del danaro. Declamate quanto volete contro chi ha danaro; ma nei bisogni dovete fargli di cappello, e se uno è milionario, anche cretino, quella parola *milionario* vi fa piegare le spalle. È puerile scagliarsi contro questa doppia aristo-

crazia, quando c' è. La societá bisogna accettarla come si trova e migliorarla man mano, diffondendo la coltura e la istruzione, sicché impari a stimare non quel che viene dalla fortuna, ma quel che viene dal proprio lavoro e dall' ingegno, ed a poco a poco all'aristocrazia fittizia si sostituisca quella del sapere. Questo è uno de' desiderati, dice Gioberti; ma quando verrá? Intanto un governo savio deve tener conto di questi elementi e trovare appoggio non nell' ingegno soltanto, ma anche nel danaro, nei titoli, nel clero.

E guardiamo, in terzo luogo alla plebe. È bello gridare, eguaglianza di diritto ed eguaglianza di fatto, — come se fosse un ideale prossimo. Tutto questo è utopia, lontana dallo stato reale della societá. Il male, sventuratamente, è grave ed un decreto non può proclamare: ordiniamo e comandiamo che i poveri siano ricchi e la plebe sia istruita. — Bisogna attendere lo svolgimento naturale delle cose, ed intanto affrettare il movimento mercé l' istruzione e la beneficenza. Neghiamo a quelle classi il diritto di voler migliorate immediatamente le loro condizioni; ma vogliamo istruirle e beneficarle. Da ciò gli asili infantili, le casse di risparmio, le societá cooperative e tutt' i mezzi per diffondere l' istruzione e migliorare le condizioni economiche delle moltitudini.

Poste queste idee, giá potete vedere quali sono gli scrittori a cui accenno; — capite subito Manzoni, Rosmini, Gioberti, D'Azeglio, Cantú, Tommaseo e gli altri, diversi per merito, per stile, per lingua, ma tutti aggirantisi nello stesso cerchio d' idee. Quel contenuto astratto, quelle idee generalissime, le vedete muoversi con vario indirizzo in codesti scrittori e diventare la letteratura della scuola liberale.

Per questa scuola gli scrittori del secolo passato, i quali credevano poter raggiungere con la forza un ideale molto lontano, sono utopisti, giacobini, rivoluzionari e, come li chiamava Napoleone, *ideologi*. E la nuova scuola dice: coloro, volendo giungere ad un fatto, seguirono un corso di idee; noi, volendo giungere ad un fatto, seguiamo un corso di fatti, — in-

vece di consultare la logica mentale, consultiamo la logica della storia, e consideriamo la societá non come un prodotto del nostro cervello, ma come una cosa reale, che noi troviamo. — Cosí la scuola liberale si trasforma in iscuola storica, — ed il primo grande avvenimento letterario del secolo nostro è la grande importanza che acquista la storia. I grandi scrittori del secolo passato costruivano e lavoravano con l' immaginazione tragedie, drammi, poesie. Nel secolo nostro la storia sta a base anche dei lavori d' immaginazione, e quindi vedete romanzi storici e tragedie storiche, e storie speciali, principalmente del Medio evo. Tutti questi elementi reali sono opposti agli elementi utopistici del secolo passato.

Non crediate però che la storia, tutto ad un tratto si sostituisca all' ideologia od alla metafisica. Oggi ci avviciniamo a questo, e le scienze detronizzano la metafisica; ma allora era viva la lotta fra il movimento metafisico e lo storico; e vi spiegate cosí perché molti scrittori seguono il cammino della storia ed altri l' idealismo come Byron, Schiller, Goethe, — poiché quello che dico riguarda non solo l' Italia, ma tutta l' Europa civile.

Secondo fatto notevole nella letteratura è lo sparire a poco a poco dell' ideale, sostituito dal *vero*. L' ideale che regnava da tanti secoli sparisce anche dalla terminologia, ed oggi, per esempio, non si parla piú dell' ideale, e si dice: *togliere dal vero*, invece dell'antico *idealizzare*. Qual' è la differenza? Base dell' ideale è il cervello abbandonato a sé stesso; base del vero è la natura e la storia com' è stata fatta. Questa differenza è ancora in fondo al movimento artistico, e vi sono pittori che, con frase barbara, dicono di attenersi al *verismo*, ed anche il nostro Cossa, in una prefazione, dice che ritrae dal vero.

L' ideale è lo scopo che si crede conceduto all'umanitá, veduto astrattamente, senza tener conto degli ostacoli e delle condizioni di fatto. Cosí, volendo opporci alla opinione di qualcuno quando crediamo che parli di cosa non attuabile, gli diciamo: questo è un ideale.

Il *vero* non è la negazione dell' ideale, per la scuola di cui ci occupiamo. Piú tardi altri lo negheranno; ma nel primo periodo il vero è l' ideale stesso limitato e misurato dalle condizioni di fatto: cosí lo intende la scuola liberale e Manzoni, che è ingegno profondamente idealista, ma per natura e per arte e per l'ambiente ha la disposizione di cogliere l' ideale, vedendo subito ciò che gli è contro ed intorno, gli elementi positivi che possono regolarlo e limitarlo. Egli allora soltanto crede averlo raggiunto, quando può rappresentarlo in mezzo a tutte le condizioni storiche. Ciò vi richiama a mente una formula che vi ho sviluppata a lungo: — il vero è la misura dell' ideale. —

Da tutto questo, quale conseguenza deriva per la letteratura? Coloro che hanno innanzi l' ideale, e sentono viva fede, perché l' ideale è religione, e credono alla prossima attuazione di esso, lo amano e vogliono travasarlo dall'anima loro in quella dei lettori. Perciò hanno forma splendida, fiorita, efficace, evidente, che spesso degenera nel rettorico e nel convenzionale quando c' è la passione a freddo, quando si simula quel che non è dentro. Per darvene un esempio, questo difetto trovate anche in Foscolo, nei suoi momenti di cattiva disposizione.

Al contrario, gli scrittori che hanno per obbiettivo il *vero*, cercano eliminare quella forma convenzionale e rettorica, e domandano che sia non la piú eloquente e la piú efficace; ma la piú chiara e la piú precisa, — cioè che risponda piú agli elementi positivi in cui collocano l' ideale. La scuola idealista, di cui è tipo nel secolo XVIII Rousseau e che comprende Beccaria e Filangieri, ha forma rettorica ed animata come di predicatore, il quale, col Vangelo in mano, cerchi fare impressione. La scuola del vero vuole non la veemenza, ma la precisione e la chiarezza.

Lo stile, che prima aveva a carattere l'eleganza, si volge appunto a quelle due qualità, precisione e chiarezza. E tutto ciò ha anche grande influenza sulla lingua. Quella degl' idealisti è la lingua *aulica*, cortigiana, illustre di Dante, desunta da' letterati del Cinquecento, *fazionata*, manifatturata, senza esem-

pio in alcuna parte della nazione, e che perciò degenera facilmente in lingua accademica. Nelle scuole di oggi l' indirizzo è perfettamente contrario; la lingua, è naturale, cioè, poiché si vuole il progresso naturale e libero, la lingua esclude tutti gli elementi d' imitazione che la impregnavano e si accosta al parlare vivo, popolare. Obbietto della lingua non è piú fare impressione artificiale, ma rendere il pensiero nel modo piú semplice e piú chiaro. Poiché, come sapete, la parola è segno dell' idea, si vuole la parola che esprima l' idea piú celeramente e piú acconciamente.

Ora, se scendiamo da queste altezze a guardare gli scrittori, capite perché misi alla testa della scuola liberale Alessandro Manzoni. Egli ha tutte quelle idee, ha tutte le qualitá che v' ho indicate come proprie della scuola stessa; è sempre positivo, anche nella rappresentazione di elementi poetici, e la sua forma, il suo stile, la sua lingua sono quali ora vi ho detto.

Lo trovate sempre collocato in mezzo agli elementi di fatto, anche quando idealizza e mira al trionfo d'un' idea astratta. Sdegna tutti gli artifizi e intende solo a rendere con precisione il suo pensiero; ed è popolare senza trivialitá.

Queste qualitá non le vedete negli scrittori suoi seguaci. Gioberti è rettorico con magnificenza, Rosmini astratto ed arido, Cantú diluito, D'Azeglio troppo affettuoso e sentimentale.

In alcuni seguaci è degenerazione, in altri progresso. La degenerazione è in Tommaso Grossi, in Carcano, e specialmente nella scuola napoletana, dove tutto quel complesso d' idee non è piú sentito, è ridotto a mero romanticismo, ad una nuova Arcadia: ultima fase di questa degenerazione è la *Letteratura popolare* di oggi. L'armonia ch' è in Manzoni si rompe: nasce una tendenza conservativa e reazionaria, rappresentata da Rosmini, da Cantú, da Tommaseo, ed una tendenza progressista; cioè quando il movimento sociale diventa piú vivace, e le cospirazioni si mutano in dimostrazioni ed in aperte ribellioni, e l'atmosfera si riscalda e si accende, — allora gli stessi seguaci

di Manzoni fanno un passo verso i democratici. Due uomini eminenti segnano questo passaggio, Gioberti come filosofo, D'Azeglio come artista.

Eccovi, brevemente riassunto, tutto il periodo letterario intorno al quale abbiamo lavorato. Manzoni sta in mezzo fra la sua degenerazione ed il progresso. Rimane ora da considerare la transizione alla scuola democratica, di cui è capo un uomo non pari a Manzoni per facoltá letterarie ed artistiche, ma a lui superiore pel carattere, pel foco che lo spinge all'azione — Giuseppe Mazzini.

[Roma, 9 febbraio 1874.]

II

LA SCUOLA DEMOCRATICA

SECONDA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

L' ideale risorge nella scuola democratica, la quale lo ha sempre innanzi, vivo e presente, ammesso con piena fede e col cuore caldo, non solo come dottrina, ma anche come sentimento. E questo ideale è una nuova societá fondata sulla giustizia distributiva, sull'eguaglianza di diritto, la quale nei piú avvanzati è anche eguaglianza di fatto. Dalla eguaglianza nasce per conseguenza il concetto di popolo, — sostituito a ciò che una volta significava plebe, — perché sotto il regno della disuguaglianza la societá è divisa in varie classi. Al concetto di popolo si accoppia quello di libertá, ed in questo sistema la libertá non è procedura o metodo; ma sostanza. Dov' è ineguaglianza, la libertá può trovarsi scritta nelle leggi, nello Statuto; ma non è cosa reale, perché durano le classi; né è libero il contadino che dipende dal proprietario, non è libero il cliente che resta sottomesso al patrono, non è libero l'uomo della gleba assoggettato al lavoro incessante de' campi.

Comprendete che queste idee menano alla *respublica*, — la quale non è il governo di questo o di quello, non è potere arbitrario o dominio di classi; — è il governo di tutti.

In generale può dirsi che questo sia l' ideale democratico, comune al secolo XVIII ed al XIX; ma c' è grande differenza ne' metodi. La democrazia del secolo passato fu insurrezione

in nome de' diritti e della libertá dell' individuo contro l'onnipotenza dello Stato, contro l'arbitrio, il dispotismo e la tirannide. In cima alla societá era l'*État c'est moi* di Luigi XIV, e la societá stessa era organizzata in associazioni legali, clero, nobiltá, maestranze, corporazioni, che pretendevano proteggere l' individuo e riuscivano invece a schiacciare ogni iniziativa. La rivoluzione fu la proclamazione dei diritti individuali rimpetto allo Stato ed a quelle associazioni. Mentre in Grecia ed in Roma ed anche nel Medio evo, lo Stato era fine e l' individuo mezzo, — secondo la teoria di cui ci occupiamo, l' individuo è fine, e, come disse Emilio De Girardin, lo Stato è una grande compagnia di assicurazione della libertá individuale. — Tale dottrina diventò fatto, e fu proclamata nella famosa Dichiarazione dei diritti dell'uomo, confermata dalla Convenzione ed è la base del diritto moderno.

Ma che cosa sono gl' individui? si dice. Atomi erranti. Ch' è questa libertá individuale dirimpetto al potente organismo delle classi superiori? — Perché la libertá sia efficace, base dell'organismo sociale nuovo non dev'essere la libertá, ma il come assicurarla, — dev'essere una forma primitiva, rudimentale, di associazione, il Comune; bisognando partire non dall'uomo isolato, ma da un ente collettivo. Il Comune dirimpetto all' individuo non dev'essere fine, ma mezzo; e lo Stato dev'essere mezzo ad assicurare la libertá del Comune. Sí che iniziativa e libertá, in questo sistema, l' ha il Comune, tutelato da un organismo superiore.

Però, come i pesci grossi mangiano i piccoli, e gli uomini piú potenti tengono sottomessi i piú deboli, cosí i Comuni grossi schiacciano i comunelli. La libertá del Comune è dunque fittizia. — Di qui nacque il principio della federazione de' Comuni, il quale, ampliato e svolto, dovrebbe finire agli *Stati Uniti di Europa*. La *Commune* di Parigi è risultato logico di questo sistema.

Ma in questa democrazia che dall' individuo arriva fino alla federazione europea, sorge un ramo potente il quale introduce nel sistema un nuovo elemento. È proprio la democrazia te-

desca, italiana, polacca, ungherese, la democrazia che non aveva ancora patria e voleva acquistarla o riacquistarla, e sentiva vivamente il bisogno di possederla prima di pensare a qualcos'altro. — Costoro dicevano: dal Comune alla federazione europea c' è un salto mortale: innanzi tutto è necessario un gruppo di Comuni simili per lingue, per costumi, per tradizioni, per storia, — la nazione. — Cosí si pone a principio fondamentale della democrazia moderna, la costituzione delle nazionalitá. La democrazia francese in questa questione non era interessata, perché aveva una patria né le importava costituire le altre nazioni. Mentre i democratici francesi potevano tirar diritto, gli altri dovevano lavorare a formarsi la patria. Ma, bisogna dirlo per rendere loro giustizia, finché la lotta durò, i democratici che non ci avevano interesse diretto, aiutarono la formazione delle nuove nazionalitá. Allora la Francia fu grande: dopo, staccatasi da questo lavoro, rimase isolata.

I frutti delle dottrine che ho esposte, tutti li conoscono. Ne nacque il movimento che riuscí all'unitá italiana ed all'unitá germanica, ne nacque l'autonomia ungherese e la costituzione del regno greco. E vi spiegate perché il movimento continui in altre parti, e le popolazioni slave aspirino all'autonomia, ed autonomia voglia fino l' Irlanda col suo *Home rule*.

La formola antica era una dichiarazione principalmente di libertá, — la formola nuova abbraccia unitá nazionale, indipendenza e libertá. Si vuol prima l'unitá nazionale, di cui è conseguenza assicurare l' indipendenza nazionale, la quale a sua volta, serve di base all'eguaglianza dei diritti ed alla libertá.

Tal' è l' ideale democratico. Ora, con quali mezzi si crede poterlo raggiungere?

La Scuola liberale diceva: si lasci la societá a sé stessa, regni in tutto la libertá.

La Scuola democratica non respinge *a priori* il principio, lo accetta in generale o, come si dice, in massima.

Vico inaugurò il sistema delle leggi storiche, Condorcet primo intravide la legge del progresso. Anche i democratici hanno fede nelle leggi storiche e nel progresso, ma non si acconciano a'

mezzi della scuola liberale i quali, per non spenderci molte parole, chiamerò, con frase divenuta famosa, *mezzi morali*. Sono mezzi, sostengono i democratici, insufficienti, innanzi tutto, nel fatto, ed insufficienti in diritto, come teoria. — Insufficienti nel fatto, ed abbiamo giá un esempio classico che lo dimostra. L' Inghilterra s' è formata per via di sviluppo successivo, storico e naturale. Certo, il mondo, abbandonato a sé stesso, arriverebbe al progresso; ma lentamente, poiché i minuti della natura e della storia sono secoli, e, per giungere alle condizioni presenti, l' Inghilterra dovette attraversare lunghi secoli di lotte e di agitazioni.

Lentamente si progredisce quando non c' è impulso di mano cosciente e vigorosa. Nel Medio evo bisognava passassero dieci secoli perché si mutassero le condizioni della societá; in tempi piú avanzati, verso il 500 od il 600, almeno un secolo era necessario a realizzare un'epoca storica. Nella storia, in mezzo a fluttuazioni od ostacoli d'ogni sorta, vediamo i popoli andare innanzi a tardo passo.

Ed è anche un progresso irregolare. La natura e la storia lavorano su elementi diversi. Dove la coltura è piú sviluppata, quello è piú rapido, dove la coltura è ancora rudimentale, prossima alla barbarie, e lo stato economico non è adeguato a' bisogni dell'esistenza, — esso è ineguale, anche nella stessa nazione. Se dunque, si volesse seguire a questo modo il corso della natura, bisognerebbe rassegnarsi a veder costituita assai tardi la vera unitá nazionale.

Come fare per affrettare l'azione del tempo e rendere equabile il movimento storico? Evidentemente ciò che manca al progresso *cronologico*, se cosí può dirsi, è la forza impulsiva ed assimilatrice che venga ad accelerare e rendere uniforme lo svolgimento delle forze d'un popolo. — Che fare co' diversi elementi sociali che la scuola liberale vuole lasciati a sé stessi, staccati l'un dall'altro, perché si muovano come vien viene? Che svolgimento si può avere senza un centro cosciente, intelligente, volente, senza una forza impulsiva? — Una volta, per esempio, si andava in carrozza, tirati da' cavalli: centuplicatasi

poi la forza impulsiva mercé il vapore, il movimento si è accelerato, centuplicato. E la forza impulsiva, eguagliatrice ed acceleratrice del movimento sociale, è l' ingegno, la coltura; altrimenti i diversi elementi sociali rimangono anarchici, disseminati, senza unitá.

La scuola democratica, ammettendo i *mezzi morali*, vuole questo impulso, il quale deve partire dalla classe intelligente. — In una nazione c' è una parte di essa in cui la coltura tocca il punto piú elevato, ce n' è altre stazionarie ed imbarbarite. Essere uomo intelligente, secondo i democratici, è diritto e dovere; — diritto, perché allora si hanno a superare minori ostacoli, si ottiene ossequio e riverenza; dovere, perché fa mestieri di operare per assimilarsi le classi rimaste indietro. Sí che codesto impulso è la santa missione dell' intelligenza.

Ma gli uomini e le classi intelligenti non sono ancora forze legalmente sociali. Mezzo della democrazia per giungere al suo ideale, è riunire gli uni e le altre in un organismo sociale.

Due casi si possono dare. O lo Stato è libero, o è ancora dispotico. Se è libero, il problema è sciolto subito, perché lo Stato libero è fascio di tutte le forze intellettuali, è la coltura diventata governo: allora esso ha la missione di mettersi alla testa del progresso. Invece, per la scuola liberale, lo Stato è neutro, indifferente, ateo. Però questa prima ipotesi non esisteva al tempo che si formò la democrazia moderna; lo Stato era dispotico, cioè la forza che doveva operare sulla parte stagnante, ignorante del popolo, era volta in senso opposto a combattere le classi intelligenti, ad imbarbarire di piú le stazionarie.

E poiché i liberali invocavano la libertá e la propaganda, i democratici rispondevano: che significato possono avere la libertá e la propaganda in uno Stato simile? Evidentemente tutti gli sforzi dei democratici dovevano essere rivolti a mutare lo Stato, imitando un esercito che ha innanzi una fortezza e pensa prima d'ogni altra cosa a prendere la fortezza stessa, per poter voltare i cannoni contro quelli che se ne servivano prima. Allora la democrazia doveva dichiararsi in istato di guerra permanente, e primo dovere dell'uomo che voleva con-

quistare la libertá, era il diritto d' insorgere. Quindi i democratici dicevano alla scuola liberale: — Quando inculcate preghiera e rassegnazione, quando vi contentate di scriver libri e di propagare a poco a poco le vostre idee, riuscite a sfibrare il paese, a togliergli l' iniziativa, a lasciarlo avvilirsi sotto il terrore o corrompersi, perché la forza e la corruzione sono le armi della tirannide. Per tenerlo sveglio non dovete assopirlo co' mezzi morali, ma trovare uno sprone acuto che lo faccia star sempre sul *chi vive*. Da ciò la necessitá dell'insurrezione. Quando si può apertamente mostrare le proprie opinioni, è dovere di ciascuno manifestarle anche nelle dimostrazioni. E se non si può pubblicamente, si ha il dovere di raccogliersi, di affiliarsi, di organizzare la setta e cospirare. Giunta la cospirazione a formare un manipolo, comunque debole, bisogna protestare a mano armata e consacrare la causa col martirio. E se a forza d' insurrezioni potete riuscire a destare tutte le forze del popolo, allora, è il momento del *tocsin*, della rivoluzione.

Questi principii della scuola democratica vi spiegano la storia del nostro paese e di Europa negli ultimi anni. Oramai si tratta di semplici dottrine: fortunatamente, siamo giunti a costituire la nazione col concorso di tutte le scuole, e posso dirvi che la democrazia santificava fino l'assassinio, opponendo alle uccisioni legali della magistratura dipendente, l'assassinio dettato da convinzioni indipendenti, puro, disinteressato, compiuto per fede cieca ne' principii, con sacrifizio di sé.

Cosí purificato, esso s' innalzava sino all'eroismo — per cui rimasero celebri nella storia antica i nomi di Bruto, di Armodio, di Aristogitone. Alla formula della scuola liberale, rispetto al-l' ideale, fu opposta da' democratici l'altra: unitá, indipendenza, libertá. E poiché i democratici scrivono anche trattati filosofici, e quindi credono doversi servire di formule, ne hanno un'altra che comprende i mezzi da essi prescelti: — pensiero ed azione.

Il pensiero, in sé, inattivo, è vuota astrazione, — sostenevano essi: gl' italiani finora sono stati letterati, non pensatori: il pensatore vero deve essere uomo d'azione, il pensiero, che non voglia rimanere vuoto ed astratto, deve essere azione.

C' è un altro carattere per il quale la nuova democrazia differisce dall'antica. Questa fu materialista ed atea per effetto della dottrina del sensismo da cui nasceva, e perché, non ammettendosi l'essere collettivo, tutto cominciava e finiva all' individuo. La nuova ha quasi una faccia apostolica e profetica e piglia a punto di partenza la ricostituzione del sentimento religioso.

Se la religione, come vedemmo, è la forza di uscire da sé e sentirsi in un tutto, se la nuova democrazia mette a base della sua dottrina non l' individuo ma l'associazione, l'essere collettivo — da ciò era facile passare al concetto dell'armonia universale. Quindi pei democratici sopra la natura e la storia c' è un ordine di cose divino, ideale di cui appunto la natura e la storia sono lenta attuazione, attraverso ostacoli e difficoltá, sino all'umanitá, o, come dicono, al popolo eguale e libero.

Quali sono le conseguenze letterarie delle idee esposte? Sentite giá che una letteratura fondata su di esse ha caratteri non solo diversi, ma opposti a quelli della scuola liberale. I liberali vogliono procedere per ordine didattico, e chiamano *ideologi* gli avversari. I democratici posano il loro sistema sull'ordine dell' idee, su quell'armonia universale, e chiamano *dottrinarii* gli avversari. Lá si parte dallo stato attuale della societá, qui si parte dall'ordine ideale su cui deve fondarsi la societá: — da un lato avete ciò ch' è, dall'altro ciò che dev'essere.

La storia nella scuola liberale è riguardata con imparzialitá, dal punto di vista delle investigazioni esatte, perché si cercano soltanto i fatti, come fatti. Per l'altra scuola la storia è mezzo ad attuare e propagare le idee, perciò si fa appassionata e parziale; come si vede nell'*Assedio di Firenze* del Guerrazzi, e fino in alcuni romanzi di quelli che formarono il legame fra le due scuole, — fino nei romanzi di Massimo d'Azeglio.

Altra differenza è rispetto all'*ideale*. La scuola liberale, come letteratura, parte dal vero e rigetta l' ideale ch'essa considera astrazione metafisica, oppure lo accoglie collocandolo nella realtá e nella storia. I democratici non concepiscono una letteratura che abbia fondamento nel vero considerato a quel

modo, nell' ideale misurato e limitato, anzi fanno dell' ideale il piedistallo della letteratura.

Guardando le cose in astratto, la scuola democratica è la ragione come dottrina. Cosa è quel vero dei liberali che cangia continuamente, secondo gli ostacoli, le occasioni, i tempi? Cos' è quel vero di oggi che sará falso domani? Non vedete, — essi dicono agli avversari, — che mettendovi in questa veritá relativa, scambiate i principii con l'opportunitá, saltate da un principio all'altro, e riuscite allo scetticismo ed all' indifferenza, i quali hanno ucciso la religione ed uccideranno la patria? Al contrario, ciò che importa di piú è riserbare alla politica le questioni di opportunitá, ed inoculare nel popolo almeno la fede nella nostra idea.

Da ciò vedete perché nascano lavori in cui l' ideale è avvolto nelle circostanze di fatto, e lavori in cui esso somiglia ad un *credo*; — vedete perché Mazzini, Saint-Simon, ecc. sieno non solo i fondatori di nuove societá, ma anche di nuove leggi e di nuove credenze.

Per conseguenza, lo stile della scuola liberale è analitico, storico, direi scientifico, — perché concependosi l' ideale attorniato dalle circostanze storiche, si ha continuo bisogno di analizzare queste circostanze, maestro Manzoni; — ed il linguaggio acquista precisione talvolta quasi scientifica. Ne' democratici lo stile è sintetico e poetico. Sintetico, perché, partendo da un ordine ideale giá ammesso senza discussione, essi non hanno bisogno di analizzare i fatti che per loro sono secondari ed accidentali, e perciò essi pronunziano quasi *ex tripode* da oracoli, per mezzo di massime in cui credono ed in cui, mercé un certo affetto e calore, cercano far credere gli altri. — Ed è poetico, perché, quando uno non solo crede all' ideale, ma lo ama fino al punto da offrire la vita per esso, fino al martirio, questo calore di sentimento penetra nello stile e vi rende impossibile la precisione storica e scientifica: la passione lo impregna, e vi traboccano tutte le agitazioni di questo povero cuore umano, l' ironia, l'umorismo, il sarcasmo, l' indignazione, ecc. Lo stile si fa colorito, si fa simile ad un'orchestra in cui ogni corda

corrisponda ad un moto del cuore. Infatti, leggendo Lamennais ed altri di questa scuola, vi trovate un fare biblico, espressione del secondo carattere del quale vi parlo.

La scuola liberale ha pure le sue corde, principalmente l' ironia, di cui fa tanto uso Manzoni. Però l' ironia manzoniana è il sorriso d'un uomo superiore che critica la societá e ne mette in rilievo le debolezze, le compatisce e le tollera perché le comprende; tale ironia non è soltanto colorito ma ancora lo spirito della forma.

L' ironia democratica non è sorriso, non è coperta da amabilitá, è scoperta come pugnale acuto e brillante: sottoposta alle vicende della passione, quest' ironia dura poco e si muta in furore, in entusiasmo, ecc., è appena una punta che, fatta la ferita, non è piú quella: è un sentimento, mentre nella scuola opposta è sistema.

Negli scrittori liberali la lingua si accosta al popolo, alle classi inferiori, alla lingua viva e corrente, perché loro fine prossimo è usare i mezzi morali, propagare le loro dottrine. Ne' democratici è solenne, letteraria e talvolta anche convenzionale, perché essi non mirano ad istruire, ma a scuotere e ad infiammare. Lá somiglia ad un discorso, qui ad un proclama di generale d'armata, fatto sul campo di battaglia per animare i soldati.

Per riassumere, una scuola ha per principio un ordine storico, il vero, — l'altra un ordine d' idee, l' ideale; — una ha stile analitico, l'altra sintetico, — la prima ha lingua prossima alla parlata, la seconda lingua solenne, quasi apostolica, talvolta degenerante nel rettorico, perché non sempre si ha calore oppure il calore è fittizio. — Ecco perché molti libri della scuola liberale sono divenuti popolari, e quasi nessun libro della scuola democratica si può dir tale davvero. —

Ora possiamo venire senz'altro a parlare de' principali scrittori della scuola democratica. Ma innanzi tutto, vo' fare una cosiderazione la quale vi riuscirá consolante.

Da quanto ho detto parrá che gli attriti delle due scuole, armate l'una contro l'altra, dovevano menare al caos, non

alla costituzione dell'unitá nazionale. Infatti nella storia italiana molte cadute e reazioni si devono alle lotte interne di esse. Perché operassero insieme nel momento supremo, bisognava che la scuola liberale avesse avuto un uomo abbastanza di genio per sprezzare il sistema, e, pur essendo conservatore, volgersi all'azione. E ci voleva, dall'altra parte, un uomo di spirito abbastanza elevato, perché vedendo l' impresa vicina ad essere compiuta dall'odiata monarchia, e strappato alla democrazia quel potere che ogni partito agogna, avesse steso risolutamente la mano agli emuli. L' Italia è stata felice, perché a costituirla han lavorato insieme il genio di Cavour ed il patriottismo di Garibaldi. Ecco perché questi due uomini, i quali si sono combattuti in vita, dalle nuove generazioni saranno messi sullo stesso piedistallo e considerati l'uno complemento dell'altro, entrambi fattori necessari del risorgimento nazionale.

Giunti qui, potete comprendere il disegno delle nostre investigazioni. Vi presenterò innanzi tutto Giuseppe Mazzini, il quale, mentre Manzoni toccava l'apogeo della sua gloria, era, ancor giovinetto, a meditare la Giovane Italia nelle prigioni di Genova. Accanto a lui primo, non come pensatore ma per l'azione, vi mostrerò il filosofo della scuola, Niccolini, ed il poeta lirico, Berchet. Poi questo contenuto democratico ve lo farò vedere maneggiato fino al piú schietto umorismo in Guerrazzi. Infine considereremo i due scrittori ultimi nel cammino ideale della storia, uno che gitta un allegro sorriso su tutto quel movimento, l'altro che chiude il movimento con la sua profonda malinconia, Giusti e Leopardi.

[Roma, 11 e 12 febbraio 1874.]

III

GIUSEPPE MAZZINI

Terza lezione del prof. Francesco De Sanctis.

Mentre mi appresto a parlarvi di Giuseppe Mazzini, veggo innanzi a me due morti della vecchia generazione, Strauss e Michelet.

Strauss, come sapete, ha avuto influenza incontrastabile sul pensiero del secolo XIX, perché il suo spirito si è sviluppato col secolo, e lo trovate teologo al principio del movimento romantico e spiritualista europeo, poi umanista nella *Vita di Gesú*, e positivista nell'ultimo lavoro *Son io cristiano*?

Michelet è nome caro all' Italia per il grande amore che egli ha avuto per noi e perché in molti scritti ha esercitato il suo spirito sulle nostre condizioni, notevole specialmente quello su Vico del quale fu conseguenza il libro del Ferrari, e gli altri sulle rivoluzioni e sulla letteratura italiana. Questi nomi la nuova generazione li riterrá con rispetto nella memoria, e come esempi.

Ora vi dirò d'un altro morto recente, Giuseppe Mazzini.

Innanzi tutto trasportatevi con l' immaginazione in un periodo intermedio fra il 1821 ed il 1831, fra due rivoluzioni fallite. Lá troviamo i primi passi del giovane Mazzini. Ogni uomo che ha una vita da raccontare, cerca nella sua memoria una prima reminiscenza, una prima pagina in cui sembragli che si riveli la sua vocazione. Mazzini nel 1861, posto oramai fuori d'ogni ragionevole azione, pubblicò le sue opere a Milano,

con brevi cenni biografici; in essi è una di siffatte prime reminiscenze, la quale vi spiega giá molte cose posteriori.

Era un giorno del 1821: la rivoluzione era caduta. Per le vie di Genova passava un vecchio con la sua donna e con un giovinetto. Ad un tratto, da un gruppo si scostò un giovane alto e barbuto, e domandò la caritá pei poveri volontarii proscritti per sempre dalla terra natía. In quel gruppo era Santarosa e Borgo de Carminati, gli uomini piú importanti della rivoluzione piemontese. Il vecchio, era un medico, dette la sua moneta, quel giovinetto era il piccolo Giuseppe. D'allora, egli dice, mi rimasero in mente alcune parole: proscritti, tradimenti, Carboneria, spergiuro dei principi. Piú tardi, nell' Universitá di Genova, lo troviamo nella classe tumultuosa degli studenti di legge. C'era un gruppo di giovani uniti da un' idea comune, Federico Campanella, i Ruffini, Torre, Giuseppe Mazzini, tutti morti, tranne Campanella. Fu quello il primo nucleo della nuova democrazia. Invece delle *Pandette* studiavano Dante, imparavano a memoria i cori del Manzoni, si dichiaravano *romantici*, cioè per la libertá nella letteratura, come la volevano nella politica. A quell'etá si formano amicizie che durano salde fino alla morte, ed essi rimasero sempre uniti. Specialmente si amarono Jacopo Ruffini, studente di medicina, e Giuseppe Mazzini: bene inteso che né l'uno imparava Galeno né l'altro Giustiniano. Si univano, passeggiavano e discutevano la questione del giorno, la questione del classicismo e del romanticismo. A prima giunta si dichiararono romantici, ma il Mazzini rifletteva: — Va bene, l'arte dev'essere romantica; ma se arte romantica vuol dire non convenzionale, senza imitazione classica, nazionale, arte che tragga le sue ispirazioni dalle viscere della nazione, che arte può essere dove non è nazione? Quando manca la materia, che altro è l'arte se non *nugae canorae, vox prætereaque nihil*, vano suono? — Capí che in quelle condizioni una vocazione letteraria sarebbe stata arcadica ed accademica e che il dovere era allora la vocazione politica: bisognava prima costituire la materia dell'arte, e poi passare ad essa.

Cosí il legista trasformato in letterato si mutò in politico, deliberato a fare quanto poteva per creare la materia dell'arte, la nazione. Non smise gli studii letterarii. La letteratura considerata come fine a sé stessa, gli parve futile gioco da fanciulli; per lui era uno strumento di propaganda delle nuove idee, per preparare la costituzione della patria una e libera. Questi concetti egli li svolse poi lungamente.

Si pubblicava un giornale, l'*Indicatore genovese*: Mazzini, Jacopo Ruffini e gli altri amici chiesero al proprietario di esso che permettesse l' inserzione di annunzi di libri nuovi, di articoli bibliografici. Ottenuto il consenso, gli studenti cominciarono a pubblicare brevi annunzi con giudizii molto sobri. Sceglievano le opere piú recenti, come quelle di Guizot e di Cousin, allora molto popolari per la loro opposizione alla restaurazione, qualche cosa di Berchet il quale allora cominciava a scrivere, i romanzi e le poesie di Manzoni e della sua scuola. Animati dal successo, ingrandirono gli articoli e svegliarono i sospetti della polizia: il giornale fu soppresso.

Mancato loro il mezzo di propaganda letteraria, che fare? La Carboneria era bersaglio delle ire de' governi, perché il 21 era uscito da lei, e quelli ne facevano il capro espiatorio. I giovani genovesi pensarono di farsi carbonari. Torre, uno studente di legge, giá iniziato, ne parlò a Mazzini che vi si fece ammettere e ricevette la missione d' impiantare una sezione in Livorno. Egli vi andò e v' incontrò due giovani ch'erano piú provetti ed anche piú innanzi nel movimento, il povero Bini e Guerrazzi. Bini era un giovane di quelli che oggi si chiamano sentimentali, anima grande, e nondimeno rósa da desolante scetticismo. La vista del volgo che lo circondava, specialmente in paese commerciale come Livorno, dove nessuno pensava alla patria, lo aveva demoralizzato. A lui si rivolse Mazzini e quantunque non sperasse punto, Bini gli promise aiuto. — Guerrazzi era pieno di forza, persuaso di poter fare con le sue opere piú di quello che non era dato agli altri di fare, troppo pieno della sua personalitá. Mazzini, nemico dell' individualismo cosí esagerato, si affezionò piú a Bini, gio-

vane povero, intelligente, pieno di fede, il quale morí senza lasciar altro ricordo che una breve memoria scritta da Mazzini.

Nacque una corrispondenza fra i giovani di Livorno e quelli di Genova. Soppresso l'*Indicatore genovese*, si fondò l'*Indicatore livornese*, con annunzi commerciali e bibliografici come il primo: infine la polizia del granduca ne proibí la pubblicazione.

Mazzini tornò a Genova, sempre agli ordini della Carboneria. Gli fu comandato di andare ad iniziare un giovane carbonaro francese. Si chiusero in una stanza: Mazzini snudata la spada, badava alle solite cerimonie. Ad un tratto si aprí un uscio, una testa comparve, si ritirò. — Chi è?, domandò Mazzini. — È un nostro confratello. — Mazzini se ne andò trionfante per aver visto la testa di un confratello e per aver guadagnato un altro proselite. L' iniziato era una spia, il confratello un carabiniere travestito.

Il giovane fu messo nella prigione di Savona dove fu lasciato tutto solo, fra cielo e mare, a meditare per qualche tempo.

Non mi tratterrò piú su questi minuti particolari. Aggiungerò solo che i giudici lo assolvettero perché c'era una testimonianza semplicemente, quella del falso carbonaro, essendo fuggito l'altro od indotto a non parlare. Ma egli era giovane d' ingegno, quindi pericoloso, ed il governo lo mandò via.

Nella solitudine del carcere avea pensato: — Cos' è questa Carboneria? Tutti si dicono carbonari e tutti ridono della Carboneria. Che societá può essere quella ch' è derisa dagli stessi suoi membri? E che societá è quella in cui un povero socio deve talvolta rassegnarsi a trovare vicino a sé una spia od un carabiniere? — La sua immaginazione cominciò a lavorare, e da quel lavorío uscirono le prime idee che lo condussero piú tardi a fondare la *Giovane Italia*.

Quando andò in esilio, giá si parlava molto in Italia de' libri di Guizot, di Cousin, di Villemain, di Thiers, di Lamennais e di altri scrittori francesi. Le poesie di Berchet circolavano segretamente ed accendevano gli animi; qualche cosa del Rossetti veniva da Londra; gli uomini del 21 da terre straniere mandavano le loro ire ed i loro affetti alla patria. In Francia

era succeduta la rivoluzione, prossima a scoppiare in Italia. — Dovete comprendere quale via prese Mazzini. Andò diritto a Parigi. Giovanetto, aveva ammirato tanto il Guizot, il Cousin e gli altri, ora immaginava trovarli quali li aveva veduti ne' libri. Giunto colá, cominciò a provare altri disinganni. Quegli uomini avevano messo a servizio del trono, di Luigi Filippo, la loro eloquenza che infiammava la gioventú. Egli va a trovare Sismondi e questi gli si mostra risolutamente federalista, si volge a' liberali del 21 e trova ghiaccio, va a Lione dove c' è piú movimento, s' imbranca tra giovani che volevano penetrare in Piemonte e proclamarvi la rivoluzione. La polizia li manda via.

A Marsiglia riceve notizie del movimento del 31, quello in cui si mischiò Luigi Bonaparte. Va in Corsica, raccoglie gente per correre in soccorso de' liberali, ma prima di salpare, sa che il movimento è fallito, vergognosamente fallito, senza un colpo di fucile. Sempre piú sconfortato, tutte quelle idee che fermentavano nel suo spirito pigliano corpo: vuol romperla con la Carboneria e fondare una nuova associazione. Siccome questo è il titolo piú serio fra i meriti di Mazzini, siccome la *Giovane Italia* ha avuto grande influenza nel nostro paese ed anche in altre parti di Europa, fermiamoci un po', e domandiamoci: Che cos'era? Quali principii la sorreggevano? In che differiva dalla Carboneria?

Mazzini ha avuto abitudine di scrivere sulle varie fasi della sua vita. Una sua pubblicazione intitolata: *Cause che impedirono finora lo sviluppo della libertá in Italia*, contiene le sue idee di allora: eccole in breve.

Il 21 ed il 31 sono due rivoluzioni non solo fallite, ma vergognosamente fallite. La Grecia insorse e meritò il soccorso dell' Europa, la Polonia insorse con tale eroismo che, cadendo, meritò le simpatie dell' Europa liberale. Nel 21 e nel 31 l' Italia cadde in modo da non meritare le simpatie di alcuno e da meritare il disprezzo di molti. Come ciò? Dunque in Italia c' è tanta codardia? Perché tante migliaia di uomini che volevano divorare cielo e terra, dileguarono al primo apparire degli

austriaci? In Piemonte non c' è tanto coraggio da affrontare una volta sola i nemici?

E Mazzini esamina cosí il problema: queste insurrezioni sono state promosse dai liberali del 21, — da quelli che per lui giá erano la vecchia generazione. E chi erano costoro? Scendevano in linea retta dalla Rivoluzione francese, erano atei, materialisti, utilitari, machiavellisti, della scuola di Bentham; passati per tutti i regimi, a volta a volta repubblicani, imperialisti, murattisti, borbonici, avvezzi a transigere, a far compromessi, a navigare secondo il vento, a mutare secondo le occasioni. In quegli uomini dunque l'entusiasmo di fede e l'amore di patria, se non spento, era raffreddato. Come potevano essi poi destare entusiasmo e fede in chi non ne aveva? Che forza potevano aver sulle nuove generazioni essi, con la fibra fiacca, col carattere demolito?

Mazzini attribuiva i disastri alla direzione di quegli uomini, e si metteva addirittura in rotta con tutt' i vecchi liberali, dentro e fuori Italia.

Su qual fondamento volevano essi appoggiare la rivoluzione? In nome di che avevano fatto il 21 ed il 31? Si servivano di due ipotesi. Innanzi tutto, gli stranieri non sarebbero intervenuti nelle cose nostre, o, intervenendo l'Austria, la Francia ci avrebbe sostenuti. E poi si credeva che i principi, molti dei quali erano anche carbonari, avrebbero secondato il movimento liberale. — L'Austria intanto intervenne e i francesi rimasero a casa, e piú tardi si mossero ma per soffocare i moti di Spagna. Francesco Borbone spergiurò, il principe di Carignano tradí. Dunque essi davano alla rivoluzione una base che doveva crollare; insorsero rinnegando la loro bandiera rispettiva, non in nome d' Italia, ma gli uni per Napoli, gli altri per Roma, altri per Bologna o per Modena, accecati sí che quando gli austriaci invadevano il Modenese i napoletani se ne stavano inerti per non violare il principio del non intervento. — In conchiusione, — la fiacchezza e lo scetticismo de' capi della rivoluzione, la falsa base dell'aiuto straniero e del favore de' principi, le mezze idee su cui reggevasi il sistema, — tutto ciò non poteva muo-

vere la gioventú e il popolo, che rimase estraneo alla lotta. Quegli uomini vollero servirsi di arti diplomatiche, e la diplomazia li affogò.

Ebbene, quale sará il principio della nuova associazione? La Carboneria era per Mazzini la scuola dottrinaria, la quale si aveva formato tutto un sistema di aiuti di principi e soccorsi stranieri e mezzi diplomatici. Non si trattava di sostituire una associazione ad un'altra, bensí di formare un sistema nuovo sulla base della nuova associazione. E Mazzini, disperando dei vecchi, si volgeva a' giovani, e proclamava la *Giovane Italia*, intendendo riuscire ad un' Italia rifatta a nuovo e rifatta dalla nuova generazione.

Dirimpetto erano atei, materialisti, utilitari. La formola antica era: Libertá, Eguaglianza, Fratellanza. Egli accetta la formola, ma dice: — La libertá non è un fine, ma mezzo a sviluppare le nostre forze. L'eguaglianza anche essa è mezzo, e si vuole diventare tutti eguali, perché ciascuno possa concorrere ad uno scopo comune. E se sono quelli i mezzi, quale sará il fine per cui debbono servire? Non è l'*individuo*, proclamato libero ed eguale agli altri, sí che possa pensare a sé, al suo benessere particolare: allora ci saranno milioni d' individui, ciascuno separato dagli altri, ciascuno intento a' suoi diritti, e non ci sará la societá. Il fine per cui l' individuo dev'essere dotato di Libertá e d' Eguaglianza, bisogna cercarlo in qualcosa di superiore, nell' Umanitá; egli deve essere mezzo a realizzare la legge dell'umanitá, il progresso, a cui l'umanitá ha diritto secondo le forze concessele dall' Essere supremo.

Cosí la nuova formola è: Libertá, Eguaglianza, Umanitá. Al disopra della vita di ciascuno è una vita universale, fondata sulla legge del progresso, — il germe del progresso è nelle forze date all'uomo, ma regolate da una legge, da un ordine provvidenziale, che è in idea quello che l'umanitá è destinata ad attuare come fatto. Quindi la restituzione del sentimento religioso e la formula: *Dio e Popolo*.

Ma, oltre l' individuo e l'umanitá, ci sono gruppi d' individui, nazioni, le quali anch'esse hanno una missione rispetto

all'umanitá. Ogni nazione ha le sue tradizioni ed il suo avvenire, ma ognuna deve apportare la sua pietra allo edifizio comune. Da ciò sorge un altro elemento del nuovo sistema: — Unitá ed indipendenza nazionale.

Per riassumere quello che poi fu detto il *Credo* di Mazzini, vi ripeterò alcune belle sue parole: — La vita in Oriente era contemplazione, nel Cristianesimo era espiazione, nella Rivoluzione francese era benessere individuale; e la vita, in questo sistema fondato sul progresso dell'umanitá è una *missione*, un esercizio di doveri: si nasce per concorrere al progresso generale nella misura delle proprie forze, e chi manca a que' doveri, è traditore dell'umanitá.

La Carboneria era un sistema politico; la *Giovane Italia* innanzi tutto è sistema religioso e morale. Mazzini dice: bisogna prima educare la societá e poi passare alla politica. Comprendete subito l'obbiezione che si può muovere a questo principio: se volete prima educare, quanti secoli aspetterete per giungere alla libertá, poiché l'educazione non s' improvvisa?

Ebbene, anche qui c' è un' idea originale, che forma quasi il carattere piú spiccato di questa scuola. L'educazione, secondo Mazzini, non si fa con la propaganda, coi libri, coi giornali, con le scuole, tutti mezzi inefficaci, si fa con l'azione. Educare l'uomo significa imprimere nella sua coscienza il dovere di concorrere al progresso comune, quindi, educazione è operositá, è progresso.

Tutto il periodo che si dice mazziniano è periodo educativo. Quale educazione migliore dello spingere un giovane a dare la sua vita per la patria e per l'umanitá? Quale propaganda piú efficace d'un' insurrezione coronata dal martirio? Non basta dire ai giovani: bisogna amare la patria: — invece bisogna convincerli che debbono operare come credenti nella loro missione.

Perciò Mazzini insiste tanto sul sentimento religioso, perciò fa uso di molte frasi bibliche. Sostiene che innanzi tutto ci vuole la religione del martirio: le nazioni si fondano col sangue e col martirio come le religioni; e quando sangue e martirio

avranno resa una la nazione, le avranno dato energia di volere, allora bisognerá formarsi in comitato di azione, perché allora sará sicura la vittoria.

Su quali principii dev'essere fondata l' insurrezione? — Mazzini risponde: Non sull' intervento straniero, perché un popolo è indegno di libertá quando questa gli viene dal soccorso altrui, e lo straniero trasforma subito il benefizio in patronato ed in supremazia. Perché esso diventi libero, bisogna che l' iniziativa sia sua, che abbia fede in sé stesso, ed anche a costo di ritardare, sdegni l' iniziativa straniera per la propria libertá. — Cosí intendeva egli l'*iniziativa italiana*.

Ma, in questa si deve tener conto dei principi e della diplomazia, o si deve strettamente osservare la massima: *tutto pel popolo e col popolo*? Mazzini non è assolutamente contrario al concorso di forze superiori, interne, de' principi, dei nobili, delle altre classi. — Ma a che discutere un' ipotesi impossibile? Chi può fidarsi dei principi in Italia dopo Francesco I, dopo il principe di Carignano, dopo l'assassinio di Ciro Menotti, commesso dal duca d' Este? Tutto è possibile, ma a questa ipotesi finora mancano elementi ragionevoli, perciò bisogna conchiudere che l' insurrezione deve farsi, senza contare su principi. — Si noti però che, come ho detto, Mazzini non escludeva in modo assoluto l' intervento dei principi italiani, e ciò mostra la lettera che, appena esiliato, scrisse a Carlo Alberto e quella che, piú tardi, mandò a Pio IX, e l'altra a Vittorio Emanuele. Quando gli avvenimenti gli mostrano possibile l'alleanza di principi e popoli, voi lo vedete entrare in questa via. Però quando egli pensava a fondare la *Giovine Italia*, ogni uomo di senno avrebbe detto: è d'uopo tentare l' insurrezione come se l'aiuto de' principi fosse impossibile. — Lasciamo le mezze idee, le questioni di opportunità e di convenienza, — egli sosteneva, — ogni rivoluzione deve farsi in nome d' Italia, per l'unitá d' Italia, proclamando nettamente la repubblica, escludendo qualunque intervento di forze estranee al popolo. Tutto questo, che oggi forma il *verbo* mazziniano, non rimase circoscritto nella testa d'un uomo febbrile o d'un pensatore: egli

era un pensatore che sentiva e faceva, e su questo programma fondò la nuova associazione la quale subito si diffuse ed ebbe molti sotto-comitati; ed il Campanella a Genova, Farini in Romagna, La Farina in Sicilia, Guerrazzi in Toscana, Carlo Poerio in Napoli, — quantunque per una via tutta sua, i piú eminenti uomini liberali che conta oggi l' Italia, tutti ebbero parte nel movimento.

Il frutto di questa propaganda c' è stato, e bello. Alle rivoluzioni vergognose del 21 e del 31 successero belle pagine nella storia italiana, il 48, l' insurrezione calabrese, Palermo che intima la rivoluzione a giorno fisso e la fa, le difese di Roma e di Venezia, le resistenze di Bologna e di Brescia, e le ultime avvisaglie di Garibaldi, presagi delle lotte piú gloriose di dieci anni dopo. L' Italia piú non cadde se non combattendo, spargendo largamente il suo sangue, meritando le simpatie dell' Europa, dando tal segno delle sue forze popolari da indurre piú tardi principi ed imperatori a tenerle a calcolo e servirsene per costituire l'unità nazionale.

Ogni uomo ha in vita un periodo ascendente ed un periodo di decadenza: fin qui la stella di Mazzini ha seguito il cammino ascendente. Fino al 48 egli ha la parte del profeta, fervente, pieno d'entusiasmo, di fede, che infiamma tutti, produce miracoli, spinge al martirio: da quel tempo comincia la sua discesa — e rapida discesa. Parecchi fatti vennero a togliergli molto della sua forza. Fu constatato che non valgono miracoli di popoli contro eserciti bene ordinati e disciplinati: nonostante le eroiche difese, tutti caddero, martiri non vincitori. Un re, il traditore del 21, scendeva spontaneo in mezzo alla lotta e, vinto, vi lasciava la sua corona, piú tardi la vita: accanto al martirio popolare si poneva il martirio Reale. Salito al trono Vittorio Emanuele, egli solo serbò la fede alla costituzione. Infine, a dileguare le ultime speranze repubblicane di Mazzini, ecco Luigi Napoleone diventato imperatore, ed il suo intervento a favore dell'unitá italiana.

I fatti sono piú forti delle dottrine. Le dottrine mazziniane guadagnarono quanti in Italia amavano la libertá, ma poiché

si fu persuasi che solo con un esercito bene ordinato e con l' intervento d'uno Stato forte si poteva far la nazione, avvenne ciò che Mazzini a torto chiamò diserzione, e si cercò di consolidare la libertá già ottenuta e preparare la libertá del resto d' Italia e l'unitá.

Mazzini fu abbandonato da Montanelli, da Farini, da Poerio, da Arconati, infine da Emilio Visconti-Venosta, e tutti si affrettarono ad aggrupparsi intorno al trono piemontese, in cui vedevano il mezzo piú agevole per fare l'unitá e la libertá della patria. Si comprende la sua amarezza quando scrive ad uno de' suoi piú cari, uno ch'egli amava come figlio, nel quale aveva riposto le sue maggiori speranze per la causa italiana, un giovane che ora è ministro degli Affari esteri del regno d' Italia. Quella lettera bisogna leggerla per comprendere il suo dolore. — Ma, quando le diserzioni sono su scala cosí larga, non può farsene colpa a questo od a quello, e gli uomini sono naturalmente spinti a mettersi lá donde possono piú presto giungere al loro scopo.

Egli perdette gran parte della sua influenza. Quando tentò la rivoluzione a Milano, chi lo seguí? Bravi popolani lasciarono la testa sul patibolo, la borghesia non si mosse, e l'emigrazione lombarda in Piemonte biasimò il tentativo. Quando infine il principe che oggi è re d' Italia fece appello a tutte le forze vive del paese e volle giovarsi della democrazia, Mazzini rimase nell'ombra, ed il suo nome fu offuscato da un altro piú popolare e piú glorioso, dal nome di Giuseppe Garibaldi.

Questa decadenza dal 48 al 71 è almeno compensata da un' influenza maggiore in Europa? Per chi guarda la corteccia, sí. Mazzini che voleva l' iniziativa italiana e lavorava solo per l' Italia, allorché si vide di fronte l' Impero francese ed il re di Piemonte prossimi a liberare il nostro paese, cercò di allargare il campo in cui operava. E poiché fondamento della sua dottrina era l'associazione, se v'era una *Giovine Italia*, perché non poteva esservi una *Giovine Polonia*, una *Giovine Germania*, in mezzo a popoli che si dibattevano allora per conquistare la loro nazionalitá?

Dopo il 2 dicembre, abbattuta la repubblica da Luigi Napoleone, a Berna si riunirono in una stanza tredici emigrati tedeschi, polacchi ed italiani, e firmarono i patti dell'alleanza de' popoli; piú tardi vi si aggiunse la *Giovine Francia*, ed altre nazioni furono ribattezzate giovani, e ci fu anche la *Giovine Turchia*, ed infine una federazione europea, *l'alleanza de' popoli opposta all'alleanza de' re*. Il fine era la rivoluzione europea per gittar giú tutt' i troni e formare un' Europa di nazioni libere federali, in pace perpetua. — Ultima conseguenza di quelle idee è il Congresso degli Stati uniti d' Europa ed il Congresso della Pace, utopia innocente, di cui sonsi uditi gli echi anche nel nostro Parlamento.

Parte principale in quel movimento ebbero Mazzini e Kossuth: si costituí un comitato centrale europeo con sottocomitati nazionali. Il primo dava ordini, gli altri facevano osservazioni. Mazzini era membro del comitato centrale europeo e del comitato nazionale, ed in quest'ultimo erano Aurelio Saffi, Montanelli, Maurizio Quadrio, Saliceti, che poi lo abbandonò, Sirtori, che si dimise quando il comitato voleva assolutamente imporre l' insurrezione.

Tredici emigrati formano l'associazione; piacere innocente: quello che importava era che essa avesse efficacia in Europa, in mezzo a quelle condizioni. Di qui altri disinganni ed altra discesa per Mazzini. Ciò che nel suo programma era immediato ed effettuabile, la ricostituzione delle nazionalitá, fu un'arma toltagli di mano: allo scopo si giunse per altre vie, senza lui e contro lui. Cosí Kossuth rimane in esilio dimenticato, ed il grande pensiero per cui agitò l' Ungheria è stato realizzato da Deak suo avversario e dall' imperatore. La nazione tedesca che doveva essere fondata dai vecchi liberali di Francoforte fu fatta dal re di Prussia, dal genio di Bismarck e que' vecchi liberali stanno ora intorno al trono per afforzare la patria tedesca; e la sperata giovine Repubblica germanica è l' Impero germanico, mezzo all'unitá nazionale ed al progresso.

E l' Italia? Fu costituita da que' due uomini che Mazzini non voleva, da Napoleone cui aveva giurato odio dopo che abbandonò nel 31 la causa italiana, e dal genio di Cavour. — La

Polonia, fondate le altre grandi nazionalitá, non porgeva speranza di azione efficace. Quindi il programma rimaneva senza base. Il moto era nazionale, e raggiunse lo scopo, tranne in alcune parti, come presso gli Czechi; ma l'associazione perdeva la ragion di essere.

Nuovi disinganni sopravvennero. Stabilite le unitá nazionali, la democrazia riprese il suo corso, le dottrine mazziniane diventarono astratte: l' istinto proprio delle democrazie fece sentire che oramai fine di esse era la rivendicazione e la rigenerazione delle classi inferiori: comparve il socialismo, l' Internazionale, la *Commune*, e Mazzini si trovò tagliato fuori di questo lavorío. Passò gli ultimi anni solo, da alcuni considerato come impedimento, da altri come un nuovo papa, il papa dell' idea, e come ultimo pomo di discordia lasciò la sua rivalitá con Garibaldi e la democrazia europea caduta nell'anarchia.

C' è una pagina di Mazzini che fa molto riflettere. L'uomo sente quando la sua stella gli è favorevole, e sente quando decade. Egli sentiva la base mancargli sotto i piedi, sentiva scemare la sua influenza. In quella mesta pagina egli dice: — Quando vedevo i miei fini raccolti e conseguiti da altri senza e contro me cosa potevo fare? Entrare nel movimento come gli altri? Ma avevo giurato serbare le mie convinzioni fino alla morte, e volevo mantenere la promessa. — *Tacere* sarebbe stato piú degno per lui; ma quando un uomo s' è trovato in mezzo a movimenti che abbracciano tutta un'epoca, è impossibile che trovi in sé tanta serenitá da tacere quando la sua parola non vale piú. Perciò gli ultimi scritti suoi sono pieni di amarezza, di accuse, di recriminazioni, di polemiche, attristato dal vedere il mondo camminare non male senza di lui che aveva creduto guidarlo con i suoi sistemi. Vedete qui cosa sia molte volte un uomo sottoposto fatalmente alla sua natura. — Ero nato per essere letterato, dic'egli, e giurai a me stesso che, conseguiti i miei fini politici, mi sarei consacrato tutto alle lettere, e sarei diventato l'educatore della nuova generazione. — La sua azione politica era finita il 48, allora era tempo di volgersi a fare qualche cosa che raccomandasse la sua memoria nella storia della scienza e della letteratura.

Ricordate quello che Cinea diceva a Pirro: Conquistata Roma, che faremo noi? — Conquisteremo la Sicilia, rispondeva Pirro. — E dopo? — Altri paesi. — E dopo? — Andremo innanzi. — Ed all'ultimo? — Godremo, trionferemo delle nostre vittorie. E Cinea ripigliava: — Chi impedisce di far questo da oggi, perché forse il fato c' impedirá di farlo piú tardi? —. *Trahit sua quemque voluptas*: il fato di Pirro fu di morire ignobilmente sotto i colpi di una femina, ed il suo ultimo *che faremo noi?* non venne. Cosí fu di Mazzini: immerso nelle cospirazioni, travagliato da passioni, non giunse per lui il tempo del raccoglimento e della vocazione letteraria. E morí — guardate un po' la sorte degli uomini, — morí accusato come conservatore, come peggio de' liberali, vituperato da quelli che credevano stargli innanzi. L'uomo è punito dove pecca; egli aveva detto a' liberali: voi volete fare il progresso a modo vostro, e non avete questo potere. L'argomento fu rivolto contro di lui, e lo dissero nuovo papa, pontefice dell' idea, lo accusarono di voler arrestare il progresso, di volere far rimanere immobile l'umanitá nel cerchio delle sue idee.

Nonostante gli ultimi giorni tristi ma molto operosi, egli morí con doppio privilegio, cosa a pochi conceduta. Morí — ciò ch' è raro in Italia — lasciando una scuola fervente la quale crede empietá il solo discutere le sue dottrine. E morí costringendo i suoi avversari piú implacabili all' ipocrisia, e riunendo tutti gl' italiani dietro al suo feretro, come Manzoni: essi due, infatti, si hanno tirato appresso piú che altri il pensiero italiano.

In una cosa tutti saremo d'accordo come furono d'accordo tutti gl' italiani quando egli morí. In Mazzini c' è il martire della patria, il grande patriota, credente, sincero, il quale, per quanto ha potuto, ha adempiuto alla sua missione, consacrando tutta la sua vita al progresso dell'umanitá e sopra tutto del suo paese. Tutti lo saluteremo come s' è salutato Savonarola, come si sono salutati i martiri dell' Italia.

Ma

> Con la penna e con la spada
> Nessun val quanto Torquato.

La spada di Mazzini furono le sue azioni, pure anch'egli volle usare la penna, e ci rimangono otto volumi di programmi, articoli, giudizi, polemiche, teorie, tutto il suo pensiero nelle varie sue fasi ed evoluzioni. In lui dunque, oltre l'uomo politico, oltre il martire, dobbiamo esaminare il pensatore ed il letterato, e vedere se da questo lato ha meriti e quali, e se lascia traccia di sé nella scienza e nell'arte.

[Roma, 15, 16 e 17 febbraio 1874.]

IV

GIUSEPPE MAZZINI

QUARTA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Vi ho schizzato la vita di Giuseppe Mazzini e giá conoscete i diversi aspetti sotto i quali dobbiamo esaminarlo per averne un' idea adeguata.

In lui è l'uomo religioso che sente non potersi ottenere la rigenerazione nazionale se non è fondata sulla rigenerazione religiosa; — c' è il filosofo il quale ha un sistema intorno alle sorti ed al fine dell'umanitá, — c' è l'uomo politico che studia di tradurre in atto le sue idee, — c' è lo scrittore che nelle sue ore di raccoglimento si dá conto delle proprie opinioni, le studia e le svolge, c' è l'oratore il quale accusa e si difende, e consiglia ed incoraggia.

Dell'uomo religioso, del filosofo e del politico vi parlerò solo per farvi comprendere l'oratore e lo scrittore, perché scopo delle nostre lezioni non è la politica.

In lui è visibile una seria impronta religiosa. Questa non è sua singolaritá, è lo spirito del secolo XIX, il quale, come ho detto altra volta, esce da una reazione morale ed intellettuale contro il secolo passato. Il secolo XVIII era ateo, materialista, razionalista, il XIX comincia credente e spiritualista fino al misticismo, e pronunzia il nome di Dio con tanta affettazione, con quanta si pronunziava nel secolo scorso il nome della Ragione.

I nostri principali scrittori in questo secolo sono improntati di spirito religioso, come nel secolo passato erano improntati di spirito razionalista. Allora avemmo Filangieri, Beccaria, Gioia, Romagnosi, sensisti e razionalisti come tutti gli altri. Nel secolo XIX abbiamo Manzoni, Rosmini, Gioberti, Mazzini, Berchet, Rossetti, tutti, se cosí si potesse dire, pieni di spirito *deista*.

Non ostante tutto questo movimento filosofico e mistico, nonostante scrittori cosí eminenti, cos' è l' Italia di oggi? È quale la lasciò il secolo XVIII. È, come dice Mazzini, un' Italia che oscilla fra il paganesimo e l' ipocrisia, — paganesimo nelle classi inferiori, ipocrisia nelle classi intelligenti ed elevate. Gli sforzi dei nostri pensatori rimasero infruttuosi in questo campo, avemmo un *insuccesso*.

Ho nominato Manzoni, Rosmini, Gioberti e Mazzini: lascio stare i due poeti, Berchet e Rossetti.

Cos' è Manzoni e perché i suoi sforzi, i suoi libri sono inefficaci a mutare lo spirito nazionale? Manzoni è artista ed ha trattato la religione da poeta: il poeta vagheggia un ideale, e l' ideale di Manzoni è una religione non corrotta com' è ora, ma ricondotta alla puritá evangelica, alla semplicitá antica. Le sue intenzioni non vanno al di lá de' quadri ch'egli tratteggia, non giungono sino all'azione. Anche nell'artista si poteva desiderare qualche cosa di piú, un po' di ombra e di chiaroscuro, una certa antitesi che desse rilievo alle sue creazioni, opponendo a' quadri di caritá evangelica altri che avessero ritratto la corruzione presente. Appunto queste ombre e questi chiaroscuri rendono cosí potente la parola di Dante. Quelli di Manzoni sono quadri idillici. Come gli uomini talvolta torcono lo sguardo dalla corruttela delle cittá e se ne vanno in mezzo alla pace de' campi, tra Filli e Cloe, cosí Manzoni torce lo sguardo da ciò che lo circonda, e si consola creando quadri e figure di puritá evangelica, notevoli specialmente Federico Borromeo e padre Cristoforo. Ora l' idillio è un godimento estetico, non una azione efficace; come sentiamo piacere degl' idilli di Tasso e Guarini e li applaudiamo, cosí possiamo ammirare que-

sti ritratti senza che abbiano alcuna efficacia sul nostro modo di operare, alcuna influenza su' sentimenti della nazione.

Guardiamo Rosmini. Per lui la base religiosa è piú seria: vuole la riforma ragionevole e temperata della religione, vuole emendar questa senza scuoterne le basi, rendendo *democratica* la chiesa, come si dice, facendo sí che la gerarchia alta riceva la consacrazione delle elezioni popolari. Proprio queste elezioni popolari che i democratici credono strumento a rovesciare la gerarchia, sono, per Rosmini, strumento a rinsanguarla, a renderla popolare: egli crede che, purificandola nei costumi ed accostandola al popolo, essa riceverebbe nuova forza, nuova consacrazione. — Qui, da una parte doveva essere combattuto dai democratici per l' intenzione di afforzare la gerarchia contro cui erano rivolti tutti i loro sforzi, e dall'altra parte doveva disgustare i cattolici, i quali credono che di lá nasca non la forza del loro organismo ma la distruzione. E Rosmini navigando cosí fra venti contrari, vide affondare la sua barca.

Mentre Rosmini vuole consacrare l'autoritá ecclesiastica mercé il popolo, Gioberti sopra tutto vuole il riscatto delle plebi e la libertá, e spera che un giorno o l'altro questo si potrá conciliare col papato, anche co' gesuiti, — almeno, ci fu un momento in cui credette anche ciò possibile. Gioberti vuol fare delle cose della religione quel che s' è fatto in politica: come i principi si sono riconciliati coi popoli mercé le costituzioni che assicurano il progresso e la libertá, cosí egli spera che i papi faranno concessioni, e vuole, secondo la sua frase, rimodernare il papato.

Per un momento le idee di Gioberti parvero prossime all'attuazione, e ciò fu agl' inizi del governo di Pio IX. Ma alla fine il papato indietreggiò, e venne la famosa enciclica che tutti sapete a dimostrare che la chiesa potrebbe anche far concessioni temporali, ma per lo spirituale è fedele alla formola *sint ut sunt aut non sint*.

Viene finalmente Mazzini, ch' è il piú radicale di questi scrittori religiosi, e rappresenta le opinioni democratiche, come Manzoni rappresenta la parte artistica e poetica d'un cristia-

nesimo rinnovato, e Rosmini e Gioberti quasi la parte costituzionale, cioè le teorie di quelli che han conciliato gl' interessi politici, applicate alle cose religiose.

L' idea democratica è: *Dio e l'umanitá*. Una volta fra Dio, gli uomini e i popoli vi erano organismi intermedii, papa, imperatore, preti. Ebbene, sostiene Mazzini, se vogliamo reintegrare il sentimento di Dio nella coscienza, prima condizione è che la coscienza sia libera ed ognuno si foggi il suo Dio secondo il suo stato di educazione e d' istruzione.

Ma per reintegrare il sentimento di Dio, bisogna prima averne un' idea chiara. Cos' è, dunque, questo Dio di Mazzini?

Ho letto con molta attenzione articoli e manifesti in cui egli espone le sue idee. Ebbene in conchiusione, è quello un Dio oscillante fra due concetti — un Dio personale ed un Dio impersonale.

Quando Mazzini parla al popolo, il suo è il Dio come tutti lo concepiscono, essere supremo da cui derivano le leggi dell'umanitá; ma quando, attraverso i suoi veli, vuol filosofare e svelare le sue idee piú intime, per lui Dio sarebbe la forza misteriosa del pensiero universale, quasi l'ordine e l'armonia universale, l' ideale.

Ciò si vede chiaro da una lettera scritta in francese al Sismondi, la quale è importante perché, dovendo parlare ad un uomo autorevole come lo scrittore della *Storia delle repubbliche italiane*, Mazzini si esprime piú da pensatore che da agitatore.

Tutte le rivoluzioni fatte finora, egli dice, sono state schiacciate in nome di Dio, e la grande resistenza che le idee liberali incontrano nelle moltitudini è dovuta alla credenza che i propugnatori di esse sieno nemici di Dio. Facciamo che questo Dio de' tiranni diventi Dio liberale e progressista, serviamoci delle stesse formole, degli stessi nomi a cui le moltitudini sono abituate, e le avremo con noi.

Dunque questo del Mazzini è un Dio politico, e ciò costituisce un vizio intrinseco del suo sistema. Quando non avete fede e sentimento, a che servirvi di questi nomi per fini politici?

Parlate pure di politica, non di religione, che non esiste dove non è fede né sentimento.

Due concetti religiosi ha Mazzini. Il primo è: sopprimere gli organismi intermedii fra l'uomo e Dio. Questo è concetto protestante. Mazzini aborre dal protestantesimo, dichiara di non aver niente a fare con esso, ma la veritá è che la Riforma si fonda su quel concetto. Tutti sanno che per la Riforma l'uomo è sacerdote a sé stesso, legge la Bibbia e la interpetra secondo la sua coscienza e la sua intelligenza: la lettura della Bibbia è fondamento di tutte le scuole elementari ne' paesi protestanti. Ma tutto questo va a finire all'anarchia, a quel famoso individualismo da cui uscí la Rivoluzione francese e che Mazzini combatte ad oltranza.

Se ogni uomo può foggiare a suo modo la sua religione, non avremo mai quella religione che dev'esser base del risorgimento nazionale. Dunque Mazzini crede che bisogna riedificare un'autoritá religiosa che impedisca la confusione e tenga uniti insieme i credenti. Dove porre quest'autorità? Secondo alcuni essa è nel papa, secondo altri, è nello Stato o nel capo dello Stato, poiché la regina Vittoria fa anche da pontefice. Mazzini dice: se voi fate tante chiese nazionali, poiché ogni nazione ha il suo capo, avrete altrettante religioni. Bisogna trovare un'autoritá religiosa che raccolga intorno a sé tutte le nazioni cristiane. Quest'autoritá egli la pone nel *Concilio*, adunanza di tutti i credenti per mezzo de' loro mandatari, che negli ordini religiosi deve avere l'ufficio stesso della Costituente da lui voluta negli ordini politici. Ed egli ha ferma fede che questa riforma deve partire da Roma, e crede che « il giorno in cui la Cittá eterna sará redenta e capitale di venticinque milioni d' italiani, dovrá diventare la Roma d'un concilio che fonderá l'unitá religiosa in Europa e porrá fine a tutti gli scismi ». — Questa opinione l' ha espressa con calore in vari scritti.

L' idea del concilio non è una novitá, è anzi tradizione italiana. Nel seno stesso della Chiesa s' è discusso sempre se fosse prima il papa o il concilio, e se nel primo o nel secondo fosse riposta l'autoritá suprema in materia di fede. Queste discus-

sioni sono parse alla Chiesa romana tanto pericolose che ultimamente ha sentito bisogno di convocare un concilio il quale avesse decapitato sé stesso dichiarando il papa infallibile, facendo proprio il contrario di quelle teorie per cui il concilio aveva l'autoritá ecclesiastica suprema.

Dunque entrambi i concetti religiosi di Mazzini non sono originali. Ma che monta? Non dico a demerito suo, ma a lode. Le riforme religiose non si fondano su opinioni improvvisate, han tanto piú forza, quanto piú sono radicate nella tradizione. Mazzini vedeva bene qual era il mezzo piú efficace per attuare la sua riforma religiosa, quando metteva a sostegno di questa due concetti tradizionali.

Eppure perché tutto ciò è stato inefficace? Perché la stessa scuola di Mazzini, quando tratta di religione si agita nel vago e nell' indefinito? Perché in tutto questo sistema è una grande lacuna, con la quale è impossibile fondare niente di solido in fatto di religione.

Le religioni nuove, le riforme religiose non si fondano su concetti negativi, ma su organismi concreti. Sopprimere il papa ed alla sua sostituire l'autoritá del concilio è facile a dire; ma quale sará il concetto di questa nuova forma religiosa, poiché il concilio è soltanto una parte del meccanismo? A spiegare ciò che intendo dire, valga un esempio.

Mazzini in politica vuole la Costituente la quale deve assicurare la libertá, l'eguaglianza, la supremazia dell' ingegno, la giustizia distributiva, e via di seguito: intorno alla Costituente si aggruppa tutto un complesso di idee. Ed il concilio che deve fare? A che deve provvedere? Qui Mazzini si arresta e dice: questo è il segreto dell'avvenire.

Ora se nel sistema che esaminiamo mancano le idee fondamentali d'una riforma religiosa, capite che si rimane nel campo vago delle aspirazioni; e volendo scrutare cosa sia questa riforma religiosa, troviamo solo che la religione attuale è materializzata e bisogna risollevarla, — le solite frasi generali. Ecco perché Mazzini e la sua scuola sono notevoli piú per fervore di aspirazioni religiose che per chiarezza di idee concrete; e

quando le idee chiare mancano, non c' è edifizio qualunque o religione che possa sorgere.

A questo proposito voglio presentarvi un'osservazione generale sullo stato dell'educazione nazionale in Italia, la quale vi dimostrerá l' insufficienza degli sforzi dei nostri pensatori.

L' Italia per lo sviluppo del pensiero religioso o filosofico è rimasta molto indietro agli altri paesi. Ha certo un complesso d' idee comuni in cui crede, ma la gioventú italiana non ne ha studiato abbastanza lo sviluppo, non lo ha seguito con rigore di scienza, e rimane nell' indefinito. Ora perché qualche cosa si possa fare rispetto alla rigenerazione religiosa, bisognano sopra tutto gli studi importanti da cui escono i progressi religiosi della Germania, dell' Inghilterra, delle nazioni protestanti.

Lo stato intellettuale di Mazzini corrisponde allo stato medio della gioventú italiana. Egli dice: *Dio e il popolo*, parla di concilii, della soppressione del papato, mette innanzi idee generali che trovano eco nel paese, ma non lasciano traccia seria perché mancano idee chiare e positive, manca sopra tutto la elaborazione. In generale allora gl' italiani erano troppo preoccupati di politica da potersi abbandonare a discussioni religiose: lo stesso Mazzini pensava all' Italia ed alla libertá, e la rigenerazione religiosa per lui era posteriore all'unitá politica. Quando avemmo Roma egli pubblicò un giornale, l'*Italia del popolo*, titolo che giá aveva avuto un altro giornale stampato in Zurigo. Bisogna leggere quegli articoli, per vedere come essendo finito il programma suo politico, Mazzini si volgeva al programma religioso.

In sostanza quelli i quali si servivano di parole religiose, lo facevano piuttosto come arma politica, per affrettare l'unitá nazionale, che per la rigenerazione religiosa. E la conseguenza è triste: l' Italia rimane ancora qual'era innanzi. Fatta l'unitá politica, manca l'unitá intellettuale e morale fondata su l'unitá religiosa. E se vorremo seguitare a trattare la religione come arma politica, senza ristaurare quel sentimento religioso che per me è il sentimento del sacrifizio individuale, il dovere di uscir da sé e mettersi in comunicazione con gli altri pel bene

di tutti, avverrá che l' Italia rimarrá oscillante ancora tra il paganesimo e l' ipocrisia: le classi basse staranno immerse nella superstizione, che Mazzini chiama paganesimo, e le alte saranno profondamente immorali, perché niente è piú immorale dell' ipocrisia, niente dissolve il carattere quanto il fare cose cui non risponde la propria coscienza. È la cosa piú comune oggi udire de' mariti a dire: io non ci credo, ma conduco mia moglie in chiesa, perché le donne hanno bisogno della chiesa: e questa è ipocrisia. Credete che Giuliano Apostata avesse fede nel paganesimo? Egli era filosofo ed uomo intelligente. E Roma ci credeva? Niente affatto. E l'uno e l'altra facevano mostra di crederci appunto perché pensavano che le moltitudini non si possono regolare altrimenti. Era ipocrisia diventata sistema di cui fu conseguenza la catastrofe non solo religiosa, ma politica e sociale, la compiuta corruzione della razza latina e la conquista dei barbari.

In Mazzini c' è il filosofo. Egli è certo pensatore, perché ha tutto un sistema intorno alle sorti dell'umanitá: come Condorcet, come Vico ed Herder ed Hegel, crede che la storia, al pari della natura, abbia le sue leggi e tenda al progresso. Basta questo a fare di lui un filosofo? Tutto ciò che ha in mente è risultato di un lavoro anteriore, ma non è una filosofia. Prima la filosofia tendeva ad affermare l' idea del progresso umano, oggi la filosofia o deve negare o trovare le leggi del progresso, dev'essere scienza della storia, come ha detto un mio amico ed egregio scrittore, Nicola Marselli; altrimenti si resta in un vago indefinito o metafisico. — Ora, studiando tutti gli scritti di Mazzini non trovate niente di serio, niente che possa farvi dire che in lui è un serio pensatore, un filosofo vero.

Mazzini è uomo politico. Cos' è l'uomo politico? È quello il quale ha una conoscenza adeguata dello stato di fatto in cui si trova un paese, e lasciando gl' ideali a' filosofi, sa trovare le idee concrete attuabili in quelle condizioni. Aveva egli una idea esatta dello stato reale del paese? Propose i mezzi piú convenienti, messo quello stato, a realizzare il suo programma di libertá ed unitá nazionale? Tutti risponderete: no. Le sue

ultime discussioni ed amarezze furono naturali, perché si fabbricò un' Italia ideale e lavorando su quell' ideale s' ingannò nella scelta de' mezzi: poi se la pigliò col popolo italiano, ma la stessa amarezza mostra l' inefficacia di lui come uomo politico.

Nondimeno, per poco tempo egli ebbe in mano il potere, e specialmente nelle sue relazioni con il governo francese mostrò abilitá che nessuno supponeva in lui: *regnum regnare docet*. Ed in tutto il resto del tempo ha potuto essere centro d'una grande agitazione europea senza mezzi, senza potenza, senza grande agiatezza, con la sola forza della sua parola. Questa è veramente la parte grande di Mazzini. Non possiamo dirlo filosofo o pensatore o riformatore religioso, egli è stato il grande cospiratore ed agitatore europeo, e come tale ha esercitato grande influenza sulla gioventú, perché sentiva il bisogno di trovare ciò che fa vibrare le fibre della generazione di cui voleva servirsi, e trovò infatti ed espose in modo sintetico ed efficace certe idee che potevano produrre impressione ed operare sugli animi, come *Dio e il Popolo, Pensiero ed azione, La vita è missione*, ecc.

Non era necessario filosofare su queste idee giá accettate dagli uomini intelligenti e, dette in modo efficace, esse dovevano far vibrare tutte le corde che sono nel cuore umano.

Sopra tutto, vediamo, dunque, in Mazzini l'agitatore e inventore di formole felici ed efficaci. Fra queste ci sono due le quali formano per Mazzini il titolo di gloria piú serio per la posteritá e costituiscono la parte piú meritoria e piú originale del suo sistema. La prima è: *Non v' è umanitá senza patria*; la seconda è: *Pensare ed operare, la vita è dovere, il dovere è sacrifizio*. Al tempo che comparve Mazzini v'era una certa Carboneria universale di cui i fili erano nelle mani de' re: per combattere le idee di patria e di nazionalitá si poneva in mezzo un' idea di falso cosmopolitismo, di libertá universale, che traeva origine dalla Rivoluzione francese. In Italia la principale ragione per cui l' idea di nazionalitá è venuta sí tardi, tanto che s' è quasi formata ed attuata solo in questo secolo, sa-

pete qual' è stata? Sapete perché, mentre la Francia, l' Inghilterra, la Spagna si costituivano a nazioni, l' Italia rimase scissa in tanti Stati i quali si combattevano l'un l'altro, con sí poca coscienza dell' idea unitaria che quando gli stranieri vennero ad invaderla, quando la dominavano spagnuoli, tedeschi e francesi, quando aveva innanzi a sé tante vergogne, i suoi poeti si gloriavano di quelle vergogne? Era appunto per il falso cosmopolitismo. L' Italia da Dante a Machiavelli, che primo determinò l' idea di patria, aveva avuto sempre innanzi l' Impero romano antico restaurato e ne metteva il centro in Alemagna, ed invocava un imperatore tedesco nel suo trattato *De Monarchia*.

Questa osservazione molto sottile la dobbiamo al Sismondi che la espone nella sua *Storia delle repubbliche italiane*. Merito di Mazzini è che, quando era assediato da tanti democratici europei i quali gli parlavano di societá europea, egli tenne fermo nell' idea che vera base del cosmopolitismo e della futura federazione europea dovess'essere la ricostituzione delle unitá nazionali, e predicò e sostenne tale idea anche contro i suoi amici.

La seconda formola ha grande importanza, specialmente rispetto allo spirito nazionale in Italia: *Pensare ed operare!*. Ricordate che l' Italia era la terra classica de' letterati e dei filosofi astratti, gente accarezzata da' principi, intenta come i giullari a farli ridere, convinta che la letteratura e l'arte stesse nel foggiare belle invenzioni. Letterati, pittori, artisti di ogni sorta, filosofi, tutti avevano il pensiero diviso dall'azione. Anche nella scuola neo-romantica, capo il Manzoni, mancava l'azione. Secondo merito di Mazzini è aver messo l'azione a base del pensiero nazionale, è aver fatto di essa stessa mezzo alla redenzione nazionale.

La vita è dovere e sacrifizio! Gl' italiani nella loro storia hanno tre secoli vergognosi di decadenza, secoli di degenerazione di fibra, di fiacchezza morale, in cui essi si avvezzarono a fare il contrario di ciò che dicevano, in cui diventò sistema il corteggiare, il ricorrere a vie oblique, — il che ci ha procurato l'opinione di essere noi tutti *Machiavellini*: c'era una pro-

fonda mancanza di carattere. Mazzini sentí che, per rifare la nazione, bisognava rifare il carattere, e specialmente convincere gli animi che si deve operare sino al sacrifizio di sé: da ciò l'altra sua formola notevolissima, *l' insurrezione è educazione.*

Dunque, avere rigettato il cosmopolitismo e voluto l'unitá nazionale, avere messo alla base dell'edifizio nazionale la restaurazione del carattere ed il concetto che la vita deve servire non all' individuo ma all'umanitá, anche a costo di sagrifizi, — tutto ciò, che pure ha prodotto i suoi frutti in Italia suscitando una gioventú senza esempio ne' secoli passati, la quale ha combattuto tanto per la patria, tutto ciò è grande titolo di gloria.

Cosí abbiamo stabiliti alcuni dati che ci guideranno nello studio di Mazzini oratore e scrittore. L'abbiamo visto uomo religioso con qualche lacuna, pensatore con qualche difetto, piuttosto cospiratore ed agitatore che politico, fondatore dell'unitá nazionale nel pensiero, del carattere nell'azione: ora potremo giudicare gli scritti che ci ha lasciati.

[Roma, 22, 23 e 24 febbraio 1874.]

V

GIUSEPPE MAZZINI

Quinta lezione del prof. Francesco De Sanctis.

Determinate le opinioni religiose, filosofiche e politiche di Giuseppe Mazzini, ci rimane ora a toccare brevemente delle sue opinioni letterarie, avvicinandosi il momento di considerarlo come scrittore e come oratore. È notevole in lui l'unitá e la coerenza di tutti gli aspetti della vita: quindi lo troveremo in letteratura come lo abbiamo trovato in religione, in filosofia, in politica.

Quando egli venne su, Manzoni aveva compiuto la sua orbita co' *Promessi sposi*, e la sua scuola s'era stabilita e predominava in Italia. Cesare Cantú, Tommaso Grossi, Silvio Pellico, D'Azeglio, Tommaseo erano nomi giá conosciuti e riveriti. Mazzini si dette agli studi letterari con un bagaglio di cognizioni il quale, se assolutamente non può parere sufficiente, oltrepassava le cognizioni comuni delle classi intelligenti di allora. Aveva studiato i classici italiani, non era ignaro della letteratura tedesca e inglese, soprattutto della francese; e non solo conosceva le opinioni letterarie messe in voga dagli Schlegel, dal Cousin, dal Villemain e da altri, ma personalmente conosceva parecchi di quelli che andavano per la maggiore.

Non era coltura sufficiente. Ciò si può dire soltanto quando uno sceglie un ramo solo di coltura ed in esso si profonda e lo guarda da tutt' i lati in modo da acquistare speciale com-

petenza per quelle cose. In lui la coltura è estesa, ma nessun ramo di essa ha fatto oggetto speciale de' suoi studi; in nessun ramo egli è calato sino a quelle profonditá per cui si acquista seriamente il titolo di uomo colto. Nell'esilio, girando per l' Europa, acquistò molte cognizioni personali di poeti russi, polacchi, tedeschi, specialmente in mezzo all'emigrazione la quale rappresentava allora ciò che di piú colto era in Europa. Ma le agitazioni politiche non gli lasciarono il tempo di approfondire le sue conoscenze; e gli avvenne come a molti altri, di vivere piú tardi a spese del bagaglio giovanile, che per lui non era certo poca cosa: quindi anche inoltrato negli anni la sua coltura era su per giú la stessa.

Ferveva la lotta fra classici e romantici. Inutile dire che Mazzini,— e, con lui tutta la gioventú che in Genova ed in Livorno lo circondava — fin dal principio si chiarí pel romanticismo, il quale per lui e per quei giovani era quel medesimo che in politica la Rivoluzione francese, era la libertá dell'arte rivendicata, come la Rivoluzione era la libertá individuale rivendicata sulle rovine del passato: si rivendicava la libertá e la spontaneitá del genio contro le imitazioni classiche e la letteratura arcadica, accademica, vuota, che dominava in Italia. Ma come in politica combatteva la Rivoluzione francese perché si appoggiava sull' individualismo, da cui egli credeva non potesse uscire se non anarchia e materialismo; — anarchia perché alla libertá individuale mancava un centro ed un freno, materialismo, perché tutto era benessere individuale, — cosí in letteratura combatté anche l' individualismo. Quella non gli pareva letteratura nuova, ma espressione ultima di una giá esaurita.

Le letterature esaurendosi hanno un gran genio che rappresenta non il nuovo ma l'antico, quasi sintesi delle evoluzioni giá da esse compiute. Quindi mentre Mazzini vede in Napoleone il grande individuo che pone fine all' individualismo, considera Victor Hugo e Rossini come gli ultimi rappresentanti dell'arte fondata sull' individualismo. Conseguenza di questa arte è il genio abbandonato a sé, l'anarchia, l'arte ridotta a

puro materialismo, a puro fatto storico: infatti erano in voga allora i romanzi storici senza qualche idea superiore che desse significato a' fatti: questa letteratura doveva finire nel puro plastico.

Secondo Mazzini, Victor Hugo è l'anarchia nell'arte, non la fine d'un'autoritá capricciosa attinta in Aristotile, in Orazio, in Gravina ed altri. — E Rossini? In un lavoro sulla musica, Mazzini discusse la questione: Rossini non è creatore d'una musica nuova, è il restauratore della musica italiana, il principe della melodia cui sfuggono tutt' i misteri dell'armonia, è il grande artista che a tutto dá precisione di contorni, che analizza una passione in tutte le sue pieghe fino agli ultimi limiti; ci si vede il finito, il plastico musicale, non l'armonia, quella potenza che vi stacca dalla terra e vi porta nel regno delle ombre, de' chiaroscuri, dell' indefinito, del vago, dove è grande la musica tedesca.

Che cosa è, per Mazzini, Manzoni e la Scuola manzoniana? Vorrei leggervi una pagina dove egli parla di Manzoni e farvi sentire con che rispetto filiale ed amore e riverenza ne parla, simile quasi ad amante che si volge al suo ideale. E parla della scuola manzoniana con grande rispetto, la sua ira è tutta contro i disertori di quella scuola nella quale trova sinceritá e convinzioni. Per lui Manzoni è la bandiera della libertá dell'arte, rappresenta la lotta contro il classicismo, rappresenta il romanticismo italiano; pure per dolcezza naturale e per il principio della rassegnazione religiosa, Manzoni sentiva una voce segreta che gli diceva: tu non sei nato alla lotta. Quindi si contentò di segnare le linee di una nuova letteratura e non ebbe animo di andare innanzi a cavare le conseguenze di quelle premesse. Perciò Mazzini loda le tragedie per l' indirizzo generale e trova che in esse, i cori essendo lirici, manca il dramma: con Manzoni non nasce il dramma in Italia. Naturalmente per la scuola è piú severo, e, riconoscendo che la rassegnazione, la preghiera, la dolcezza sono qualitá lodevoli di essa, la combatte come uomo politico e come scrittore, perché sfibrata, non fondata sul diritto che ogni uomo ha di farsi valere.

Infine fa un'osservazione ch' è quasi il compendio di tutte le sue opinioni critiche intorno alla scuola manzoniana: — è curioso che mentre essa vuole la religione come unitá dei credenti, nel campo morale e letterario ha solo innanzi a sé l' individuo e l'educazione individuale come se cosí si potesse formare una nazione. Insomma, anche qui il peccato è l' individualismo.

E quale letteratura nuova egli sogna? Ricordate qual' è la rivoluzione ch'egli sogna, poiché in lui trovate sempre vicini il filosofo, l'uomo religioso, il politico, il letterato. Per combattere l' individualismo in politica fa sforzi per rialzare il principio di autoritá e, sprigionandolo dagl' individui, sieno papi, sieno imperatori, lo mette nel popolo, nell'umanitá; in qualche cosa di universale, ch' è come espressione di Dio. Appunto questa stessa è la base della nuova letteratura, ricostituire il principio di autoritá sprigionandolo da Orazio e da Aristotile, da Omero e da Virgilio, da classici e da romantici, e mettendolo in qualche cosa di collettivo e di superiore, nella veritá universale la quale per lui è Dio, giacché da Dio emana la veritá: quello che in letteratura è ideale per lui è veritá. E crede vi sieno tre specie di veritá: veritá storica, i fatti, il reale, — veritá morale, il vero fondato su' principii, — veritá assoluta, la fonte da cui sgorgano i principii. La realtá è, come dice Dante, *ombrifero prefazio del vero*, ed il vero è Dio: in altri termini, il reale è la traduzione del vero, ed il vero è la traduzione della veritá universale, suprema, analizzata e distinta in principii.

A que' tempi erano in gran moda i sistemi trinitari. Hegel era a capo di tutti con la sua famosa triade, una triade aveva Augusto Comte, e l'aveva anche Cousin, riproduzione di quella di Hegel, il vero, il bello ed il buono. Questo rappresentare la veritá a scalini è un ritorno al sistema scolastico derivato dalla teologia. Per trovare il segreto della triade di Mazzini basta ricordare che Dante stabilí la stessa triade semplicemente con parole diverse. Per Dante il fondo dell'arte era *intendere, amare e fare*, intelletto che acceso di amore opera, concordia dell' intendere e del fare mercé l'anello dell'amore.

Mazzini rappresenta le stesse idee in linguaggio moderno. Il vero, il bello e il buono, — è la stessa formola di Dante: il bello sarebbe *l'amore* o l'arte come mezzo per passare dall' intendere al fare. In tre versi Dante con la sua maniera magnifica riassume tutte le sue idee:

> Luce intellettual piena d'amore,
> Amor di vero ben pien di letizia,
> Letizia che trascende ogni dolzore.

L'amore se vi trasporta *apparenze di ben seguendo false*, è sensualitá, è cosa materiale, volgare: « letizia » è la soddisfazione che si ha facendo il bene, è nella concordia dei pensieri e delle azioni. — « Il finito e l' infinito e la loro relazione » di Cousin, e la formola di Hegel riprodotta anche da Gioberti, e la triade di Mazzini è questo concetto di Dante.

Da tutto questo quali conseguenze derivano? Come in politica, in filosofia, in religione, Mazzini si allontana dall' individualismo e pone la base sociale nell'essere collettivo, popolo, e nell'essere generale, umanitá; — cosí mette la base dell'arte nella veritá universale, non interpretata da questo o da quello, ma liberamente dal genio. Come l'umanitá è essa direttamente interprete di Dio, senza che vi sia in mezzo un papa od un imperatore, cosí il genio interpreta la veritá universale senza l'aiuto di alcuno.

Messo a fondamento dell'arte l'universale, in pratica cosa è la letteratura che Mazzini vagheggia? Come non ammette chiese nazionali, cosí non ammette letterature nazionali, aspira ad una letteratura europea, anzi, allargandone i limiti, cosmopolita. Ed in un discorso d'una certa importanza, tenuto conto specialmente della sua etá, perché giovane ancora quando lo scrisse, trova argomenti abbastanza plausibili per dimostrare che, quando la civiltá si allarga e c' è comunanza d' idee nelle varie nazioni, la letteratura acquista caratteri di universalitá. Crede che giá siamo all'epoca in cui la letteratura, spogliata delle particolaritá nazionali, si fa europea. I precursori di questa

letteratura sono, secondo lui, Goethe, Byron — e ricordate che, quando Mazzini scriveva Monti era morto da poco e Manzoni non aveva acquistata ancora la sua grande importanza — e Vincenzo Monti. Li chiama *precursori,* non fondatori: precursori, perché in Goethe vede un carattere comprensivo che oltrepassa la patria tedesca, sí che come la *Divina Commedia,* il *Faust* appartiene a tutto il mondo: — perché Byron, per energia di espressione e libertá, oltrepassa la forma inglese — e infine perché Vincenzo Monti per ricchezza di armonie oltrepassa il circolo delle forme strettamente italiane. Precursori, non fondatori, perché in ognuno di essi Mazzini trova un *ma.* Goethe è grande, ma scettico, e Mazzini voleva fondare la nuova letteratura sulle sue dottrine comprese le religiose; Byron è terribile, pieno di passione, ma anche scettico e di piú disperato sino alla follia; Monti ha carattere di precursore — crede Mazzini — per la sua melodia, ma in lui è disarmonia fra quanto pensa e quanto sa, e, naturalmente, essendoci sollevati a questa altezza, Monti deve andare in seconda linea.

E volendo mostrare come in questi tre giá si sente qualche cosa di europeo, analizza il *Faust* e senza difficoltá vi trova qualitá universali. Di Byron dice: quest'uomo, scettico tanto da far rizzare i capelli per lo spavento, alla fine sentí il vuoto della sua dottrina e andò a morire in Grecia per la civiltá europea; è giá cosmopolita, giá si stacca dalla disperazione e dall' incredulitá. Ma non ci è dunque ancora il fondatore della letteratura europea: dove sorgerá? Non in Francia, perché questa ha finito la sua missione con l' individualismo, e l'ultimo suo poeta è Victor Hugo. Non in Germania, perché i tedeschi se ne stanno nelle ombre e nel vago: allora non si poteva supporre che la Germania cosí presto sarebbe stata positiva ed avrebbe mostrato tanta forza d'azione, allora non si vedevano che le *nebbie germaniche.* In Francia osserva Mazzini, è il contrario, in Francia domina troppo il finito, in Germania troppo il sentimento dell' infinito: a ciò bisognava aggiungere la forza d'azione. Giá indovinate che il paese predestinato è Roma. Come ne uscí l'unitá religiosa, cosí ne uscirá

l'unitá letteraria: quindi egli chiama italo-europea la nuova letteratura.

Non seguirò Mazzini nello sviluppo delle sue dottrine e ne' suoi giudizi critici. Noterò solo che ha lasciato lavori critici importanti, specialmente notevoli quelli che scrisse in Inghilterra e che ancora sono pregiati colá, come molti scritti di Foscolo.

I difetti di queste opinioni sono gli stessi che delle opinioni sue religiose, politiche, filosofiche. Lí è l'uomo preoccupato dell'universale, che non tiene in gran conto le differenze nazionali ed individuali: in letteratura è il medesimo. Innanzi tutto non comprende l' ideale come arte, ma come veritá, e la veritá appartiene alla filosofia. Comincia con un inno alla libertá dell'arte e poi per odio all' individualismo, imprigiona l'arte di nuovo e la chiude nella veritá o falsitá d'un concetto.

Per lui quell'arte è importante la quale rappresenta un contenuto vero, ed è spregevole quella che rappresenta un contenuto falso: quindi rigetta Goethe e Byron, perché vi trova un contenuto contrario a' suoi propri concetti, e leva alle stelle una poesia che tutti oggi hanno dimenticata, l'*Esule* di Pietro Giannone, perché ha contenuto patriottico, e perciò solo loda Berchet. Questo sostituire il contenuto e la sua natura alla vita dell' ideale poetico, è grave sbaglio.

Quando parlo di uomini che tanto rispetto, sono uso a guardare queste cose non assolutamente, ma rispetto ai tempi: e, se ricordate i tempi in cui Mazzini pensava tutto quel che vi ho esposto, troverete non poco da lodare. La letteratura italiana era senza contenuto, si nutriva di ciance e di frasche, era arcadica ed accademica, senza niente di vitale: comprendete l'utilitá e la serietá della teoria di Mazzini quando per opposizione a quella letteratura ed a quell'arte puramente formale si gitta ad un altro estremo, all' importanza del contenuto. Anzi questo diventò carattere della nostra letteratura. Eccetto Manzoni, se guardate gli scrittori ed i poeti di quel tempo, ci trovate arte? No, altre preoccupazioni ne impedirono lo sviluppo, specialmente le preoccupazioni politiche, e quando un

uomo ha il core pieno d' impressioni e passioni politiche, religiose o filosofiche, non può avere il puro sentimento artistico. Lo stesso fu in Germania, e lo dico non a biasimo ma per constatare un fatto: avemmo letteratura politica. Oggi che da molti punti di vista la parte politica è esaurita e si tratta non di costituzione politica ma di educazione e di ricostruzione del sentimento religioso, oggi è piú facile, se la materia dell'arte non manca, ricostituire il sentimento dell'arte ch'ebbe l' Italia cosí profondo nel Cinquecento e poi smarrí nella sua decadenza.

Che diremo poi dell' ideale artistico di Mazzini, fondato non su questo o quell' individuo, ma sul popolo? — poiché egli come vuol fondare un' Italia ed una societá del popolo, vuol fondare anche una letteratura del popolo. Se si limitasse a dire che nelle antiche letterature il popolo non comparisce o comparisce soltanto per essere frustato, che in esse l' individuo piglia troppo spazio e non ne lascia all'essere collettivo, — sarebbe nel vero. Uno de' progressi moderni della letteratura è il dare appunto gran parte al popolo, non perché comparisce direttamente, ma perché le idee ed i sentimenti che essa esprime oltrepassano gl' individui. Mazzini però vorrebbe proprio il popolo, non a guisa di coro qual' è nelle tragedie di Manzoni, ma come agente principale che detronizza Giovanni da Procida e Masaniello e dice a quelli: Son io; la loro opera sarebbe stata inutile senza me.

Dove ci mena questa teoria? Come si può nella letteratura detronizzare l' individuo ed al suo posto mettere l'essere collettivo? La letteratura è l'eco della vita e nella vita non trovate che individui: gli esseri collettivi sono costruzioni logiche della mente umana, e potete farne uso in filosofia, nella storia, non giá nell'arte e nella poesia. E quando volete proprio rappresentare l'essere collettivo e cacciare da voi l' individuo vivente nelle contraddizioni e nelle varietá dell'esistenza, non avrete piú l' individuo poetico ma una personificazione, un individuo metafisico, tipico, mitico, l'arte simbolica e mistica del Medio evo, la quale è il difetto, non il pregio di Dante. Sapete qual' è per Mazzini il piú grande individuo poetico?

È il marchese di Posa; — un individuo di fantasia uscito dalla mente giovanile di Schiller riscaldata dalle opinioni che allora la Francia metteva in voga, un simbolo che rappresenta idee, non giá sé stesso. Quel personaggio dunque che giustamente viene, non dico criticato, ma considerato a questo modo da tutti i critici di Schiller, è per Mazzini il piú grande personaggio poetico: cosí nell'arte finisce proprio la vita.

Ora, esaminati tutti i pensieri di quest'uomo ne' diversi rami cui s' indirizza, siamo in grado di domandarci: Chi dunque è Mazzini? Quali sono i suoi caratteri? Una volta stabilito questo potremo giudicare lo scrittore il quale è formato dall' ingegno, dal carattere, dalle opinioni.

Base dell' ingegno di Mazzini è la *collettivitá*. Quando un oggetto gli si presenta, sua naturale inclinazione è di scorporarlo, togliergli le differenze particolari, individuali, farne un universale, e l' individuo diventa il collettivo ed il generale, — patria, Dio, religione, famiglia, ecc. Ottenuto il generale, Mazzini se ne appassiona. Tutto ciò non è opera di astrazione filosofica fatta a freddo mercé l' intelligenza; tutto ciò fa impressione sulla sua fantasia, fa vibrare le corde del suo core. E siccome l'uomo non si può appassionare del genere o della specie, allora egli forma un individuo metafisico; il generale per lui acquista tutt' i particolari di un individuo, e ne fa la descrizione in cui vi par di vedere una persona mentre non c' è che il generale circondato da apparenze individuali. E quando l' ha riscaldato con l' immaginazione e la passione che ha in sé, avete almeno innanzi un individuo a contorni precisi e determinati, che, se non è il vero, può almeno farne le veci? In queste creazioni fattizie di Mazzini trovate sempre un *di lá*, qualcosa come nel chiaroscuro, che rappresenta il vago, l' indefinito, qualcosa che non potete mai cogliere: quando siete innanzi a quella Giunone, e volete stringerla fra le mani, vi trovate la nuvola. Se posso dir cosí, il suo ingegno, quando ha dato apparenza di vita, di sangue, di calore alle sue idee fa come i sacerdoti, i quali sogliono avvolgere la divinitá nel fumo degl' incensi e toglierne la vista per renderla venerabile: egli

attornia quell' individuo d' immagini e ve ne ruba la vista. Avete innanzi come la cima d'un monte la quale potete soltanto intravedere, perché circondata di nuvole. Questo *di lá* dá un' impronta particolare al suo ingegno, nel quale tutti riconoscono un carattere mistico, religioso, profetico.

E qual è il carattere di Mazzini? Senza dubbio è una di quelle fisonomie alte sulla volgaritá e che se talvolta non ispirano simpatia ed amore, impongono sempre rispetto. Vi trovate innanzi un uomo superiore: nei suoi scritti è una certa elevatezza morale che nasce dal concetto suo dell'uomo e della vita. Prima di Mazzini c'era l' individuo eguale agli altri e libero: per Mazzini è qualche cosa di piú, è collaboratore dell'umanitá, un uomo che non è tutto chiuso e finito in sé ma è divenuto membro effettivo dell'umanitá con la missione e col dovere di sviluppare le sue forze, di sacrificarsi anche a benefizio di tutti.

Amore e sacrifizio sono la base del concetto che Mazzini ha dell'umanitá. E capite quanta dignitá oltre la veritá sia in questo concetto, anche dal punto di vista artistico, e quale morale ne nasca. In molti punti è una morale che s' incontra con l' Evangelo, col sentimento della fratellanza umana, con la legge suprema dell'amore. Manca però a questa morale una parte evangelica che Manzoni ha saputo appropriarsi con tanta simpatia, la dolcezza, la rassegnazione, l'umanitá, la preghiera. Pare che per questi due il Vangelo sia stato diviso in due parti, uno si ha appropriato quanto c' è di energia, di sacrifizio e di amore, l'altro quanto c' è di dolcezza.

Questa morale di Mazzini è troppo alta per noi miseri mortali: in mezzo alla comune degli uomini somiglia alla grancassa che nell'orchestra suona talvolta, non sempre: è una morale eroica, buona in certe occasioni, quando le nazioni si risvegliano per la loro libertá ed indipendenza. E mi spiego quale impressione abbia fatto nella generosa gioventú cui si indirizzava, questa dottrina del sacrifizio della vita imposto come dovere.

Ma noi guardiamo l' influenza di un uomo. È evidente che

l'eroismo non si può comandarlo come regola generale della vita; l'umanitá rimane molto sotto a quell' ideale. Pure in questo, come nell' ideale evangelico è qual cosa che vi attira e v' ispira rispetto: non sono precetti che un uomo stando a mensa dia sulla temperatura o sulla frugalitá; sono concetti che Mazzini espone come consigli a tutti, e di cui dá primo l'esempio. Aggiungete che noi siamo sicuri della sinceritá sua. Ora che la morte mette termine alle parzialitá ed alle calunnie, ed abbiamo innanzi non piú un uomo vivo ma una memoria, sentiamo tutti come probitá, lealtá, disinteresse, sacrifizio di sé alla patria, costituiscano un tipo eroico, da cui egli traeva autoritá quando domandava agli altri eroismo.

Certo, se devo rendere conto delle impressioni che ho ricevute leggendo i suoi scritti, non v' è in tutto ciò qualche cosa di sí vicino a noi, di cosí reale che noi potessimo sentirci uniti a lui, pieni per lui di amore e di simpatia. Ma c' è sempre ciò che impone rispetto e proibisce la distrazione. Nel suo ingegno c' è un po' troppo del pedagogo, dell'uomo che sta in cattedra ad insegnare: nella sua morale c' è un po' troppo del Catone rigido, il quale domanda troppo e s' irrita d'ogni debolezza; c' è del crudo e dell'esagerato da cui appunto non viene simpatia, ma c' è sinceritá e dignitá che c' impone rispetto.

Quest'uomo che abbiamo delineato con coscienza ed imparzialitá da tutt' i punti di vista, che cosa può essere come scrittore? I caratteri della scuola democratica, ve li dissi, sono: partire dalle idee, e mettere a base della letteratura un' idea assoluta, stile sintetico e poetico, lingua oratoria, in generale opposizione alla letteratura della scuola liberale. Se dicessi che questi sono i caratteri di Mazzini come scrittore, non avrei detto niente ancora: essi li trovate in tutti gli scrittori democratici italiani, in Guerrazzi, in Niccolini, in Berchet. Sono cose generali. Messe queste prime linee generali dobbiamo fare la pagina di ognuno, cioè vedere che cosa ognuno ha portato di suo, d' individuale, nella letteratura.

In mezzo alle idee comuni, alle qualitá generali della scuola democratica, che cosa ha messo di suo Mazzini?

Egli vede i fatti attraverso il prisma dei suoi concetti. Per spiegarmi ricorrerò ad un paragone, che piglierete non come adeguato a Mazzini, ma come piú efficace a farvi comprendere il mio concetto. Ricordate un uomo il quale era un celebre tabaccone, e mentre parlava tirava continuamente tabacco. Un giorno, stando in mezzo alla maggior concitazione d'un discorso interessante, ad un tratto, fra un'apostrofe ed una comparazione, cacciò la tabacchiera e pigliò il tabacco: era una di quelle stonature che tolgono l'effetto alle parole piú veementi. Qualcosa di simile vedete in Mazzini. Alcuni preconcetti sono cosí fissi nella sua mente, — e d'altra parte non sono dati fuori come idee, ma sempre vestiti di un abito dottrinario e filosofico — che quando vuol persuadere o concitare, si trova sempre in mezzo a quelle forme ripetute sempre allo stesso modo; sí che ne viene dissonanza e stanchezza.

Vi porterò l'esempio di un suo lavoro giovanile, perché sapete che piú un uomo va innanzi e sempre piú diventa simile ad un orologio e ripete sé stesso senza avvedersene, mentre al principio sono i momenti della creazione.

Egli stava a Marsiglia quando giá era avvenuta la rivoluzione del 1830 in Francia. In quel fervore di speranze e di timori, scrisse una lettera a Carlo Alberto, il famoso cospiratore del 21 del quale Berchet imprecava al tradimento, sperando che il principe ancora avesse potuto sentirlo. Ricordo a quanti costò la prigionia quella lettera che girava di nascosto e suscitava le ire della polizia. E quanto entusiasmo destò, voi non potete sentirlo, perché il frutto non lo avete desiderato, ve lo trovate innanzi mondo e fresco. E quante immaginazioni riscaldò! Rileggendo ora quella lettera, in fondo vi ho trovato una specie di sillogismo rivolto a Carlo Alberto: — Voi siete sul trono, tutta Italia freme: che farete? volete resistere al popolo? col ferro o con la corruzione? se col ferro ve ne verrá questo, se con la corruzione ve ne verrá quello. Dunque una via sola vi resta; pronunziate la grande parola che vi dará gloria imperitura: *l' Italia sia libera ed una.*

Questo è il concetto. Leggendo, a volta a volta, fra una

apostrofe ed un'altra, comparisce la dottrina, una maniera filosofica di dire che vi raffredda e produce subito dissonanza.

Poiché il suo ideale è la veritá universale, trovate in lui un generalizzare, un personificare ed un esagerare. Quando si ha innanzi non la veritá com' è nella vita, nel complesso della sua esistenza, ma qualche cosa di dottrinario e di assoluto, non potete che esagerare, perché ogni assoluto è esagerazione. Quindi la tendenza a non dire mai le cose come si presentano all' intelligenza, ma per rapporti e metafore.

Prendete questa stessa lettera. Vuol dire una cosa giá detta da Machiavelli. Ricordate con che magnificenza, con che precisione di contorni, con quanto senso della realtá Machiavelli presenta l' Italia a' Medici nella conchiusione del suo celebre *Principe*. Vedete ora come Mazzini rappresenta l' Italia, ciò che meglio delle mie osservazioni varrá a mostrarvi i suoi caratteri come scrittore.

> « Sire, non avete mai cacciato uno sguardo, uno di quegli sguardi di aquila, che rivelano un mondo, su questa Italia, bella del sorriso della natura, incoronata da tanti secoli di memorie sublimi, patria del genio, potente per mezzi infiniti.... E non avete mai detto: la è creata a grandi destini? Non avete contemplato mai quel popolo che la ricopre, splendido tuttavia, malgrado l'ombra che il servaggio stende sulla sua testa, grande per istinto di vita, per luce d' intelletto, per energia di passioni?...
>
> Riunisci le membra sparte e pronuncia: È mia tutta e felice; tu sarai grande siccome è Dio creatore, e venti milioni di uomini esclameranno: Dio è nel cielo, e Carlo Alberto sulla terra. »

Qui sentite quel non so che di mistico e di religioso che, come ho osservato, egli mette in tutto. L' Italia è presentata come una donna circondata di memorie; il popolo italiano, personificato anche lui, diventa popolo tipo. Non trovate qui l' Italia di allora, ma caratteri poetici e generali, non l' individuo vivente, ma un' Italia alla maniera di Filicaia, come piú tardi nella giovane etá personificò Leopardi. Leggete per esempio: l'*Italia patria del genio*. Ma il genio non ha patria, e patria

del genio potrebbe dirsi anche la Grecia. Sono frasi che escono dall' immaginazione senza quel limite e quella misura in cui è la veritá dell' ideale.

Posta la base e l' ideale di cui vi ho parlato che cosa può essere lo stile di Mazzini? Quando si esprime egli vi presenta sempre proposizioni chiuse in sé stesse, senza espansione: non fa che ripetere l'antica forma italiana, quando l'analisi non aveva dato ancora movimento alle immaginazioni. Non è la forma *genetica* di cui è maestro Manzoni, la quale non vi stanca mai, sí che alla fine del libro sentite dispiacere di non aver altro da leggere e vorreste tornare da capo. Non c' è sviluppo di idee, è un andare d'una in altra cosa senza cammino intermedio. Quando leggete una serie di sonetti, dopo il primo avete bisogno di riposarvi prima di passare al secondo ch' è tutt'altro: cosí un libro di Mazzini non lo divorate, non lo leggete continuamente dalla prima all'ultima pagina, avete bisogno di riposarvi sempre quando una proposizione finisce e ne viene un'altra. È sintesi questa, ma perché costituisca la grandezza dello scrittore le manca la profonditá, perché Mazzini gitta le idee come oracolo, non vi si profonda, non ne vede la radice e la sorgente, come farebbe un grande pensatore od un grande filosofo. Quando la sua idea l' ha vista nell'apparenza piú splendida è soddisfatto, né cerca sotto l'apparenza la vita nascosa da cui essa nasce.—È sintesi, manca però di estensione; perché siccome abborre dal particolare, siccome l'arte per lui è quell'apparenza splendida, vede l' idea solo dall'aspetto che lo ha attirato. La sua immagine piace, ma rimane semplice immagine, senza la varietá di diversi aspetti, senza la profonditá di quel solo.

Non avendo l'abitudine di rendere l' idea nel modo immediato, diretto e preciso, con cui si presenta alla mente, invece si scalda e rende l' idea per via d' immagini che accoglie insieme intorbidandoglisi l' immaginazione. Quindi il suo stile è tutto immagini, ha qualche cosa di comune con quello di Victor Hugo e di Guerrazzi. Ma le immagini bastano a dare interesse all' idea? No, perché non cavate dall' intimo di essa, ma da

un repertorio generale, preso specialmente dal Medio evo e dalla Bibbia, e diventato, a poco a poco, sua maniera, sua abitudine di esprimersi.

Certe volte nella concitazione, gli escono forme vivaci ed anche originali. Quando per esempio, dice: « ciò che ad altri popoli è morte, all' Italia è sonno », sia vero o no, la forma è uscita da una fede viva nella durata d' Italia, è piena di senso e fa impressione. Ma di tali immagini ce n' è poche. Egli non ha l'osservazione diretta della natura, perché le immagini o vengono dall' intimo stesso d'una cosa che si presenta alla immaginazione, o dalla natura. Con questo si spiega perché ogni immagine di Dante ha qualcosa di suo. Mazzini ha scritto cosí sul tamburo, come gli veniva, ed il cerchio angusto delle sue immagini, lasciando stare il Medio evo e la Bibbia, è tutto nella musica e nella luce: quindi spesso vi parla di *fede raggiante*, di *armonia*, ecc. Per mostrarvi questo suo modo di rappresentare le cose piú semplici, e queste immagini che a forza di essere ripetute diventano comuni, e questa povertá di repertorio, vi citerò un suo brano, quantunque basti aprire un suo libro per accertarsene. Vuol dire una cosa assai semplice, cioè che i nostri padri ci hanno lasciato un'ereditá di sacrifizio e di martirio, e noi non abbiamo dimenticato di raccoglierla: ed ecco come si esprime:

« Per venti anni di eroismo e di sacrificio non vi è fiume di oblio. — I padri avevano suggellato la fede col sangue; ma, come il secondo Gracco, avevano cacciato una stilla di quel sangue verso il cielo esclamando: frutti il vendicatore. Quel sangue ardeva nelle vene de' figli, e la fede de' padri si affacciava raggiante, incoronata della palma del martirio, bella di speranze e di eterne promesse ».

Ricordate Dante nel conte Ugolino; — quando metto Dante dirimpetto a Mazzini, ciò vi dá segno della mia grande venerazione per quest'ultimo:

E se le mie parole esser den seme
Che frutti infamia al traditor ch' io rodo:

sono versi stupendi per precisione di immagini. La stessa idea vuole esprimere Mazzini, e lo fa con quel non so che di esagerato e di superlativo. Non uno, ma tutt' i padri versano sangue, e di quel sangue prendono una stilla e la lanciano al cielo; — questo personificare i padri e la voce che grida: frutti il vendicatore, e poi di nuovo il sangue che arde, e la fede (altra personificazione) che si affaccia *raggiante* (Mazzini fa grande uso del *raggiare*) ecc., tutto ciò sarebbe troppo anche in una tragedia.

Che cos' è la lingua di Mazzini? Scriveva in inglese ed in francese cosí bene come in italiano, quindi la sua lingua ha un po' della speditezza logica del francese ed è penetrata di elementi stranieri perché egli vagheggiava una lingua universale, ed è solenne come di chi insegna una veritá oratoria, come di chi vuol persuadere. Una lingua siffatta può aprirsi la via in mezzo ad una gioventú intelligente ma non nel popolo, ed i suoi scritti, come alle colonne d' Ercole, si arrestano nelle universitá, non vanno oltre, mentre la lingua della scuola manzoniana si fa larga via nel popolo.

Dunque che cosa è Mazzini? Non il profeta, come molti per istrazio l' hanno chiamato, è, come si chiamò egli stesso, il precursore, — uno dei tanti uomini di valore, i quali, chi in un modo, chi in un altro, chi con maggiore, chi con minore efficacia scrivono alcune linee dell'avvenire credendo che la pagina sará compiuta secondo quelle linee, sicuri che l'avvenire sará secondo quelle previsioni. Invece l'avvenire è creato da leggi storiche e naturali. — Avete in lui un primo programma di unitá e di libertá nazionale. Quelle sue linee ora sono la storia, ma storia fatta per altre vie e per altri mezzi: lo stesso avvenne al grande precursore della Bibbia; intravide la terra promessa, ma non ci entrò lui, Mosé, ci entrò Giosué.

Rimane un programma ulteriore, piú o meno esattamente conforme a quel complesso d' idee; ed è: — l'unitá politica è vana cosa senza la redenzione intellettuale e morale, vana cosa è aver formato l' Italia, come disse D'Azeglio, senza gli italiani. — Questo programma non fu dato a lui, non è dato

alla generazione contemporanea di compierlo, rimane affidato alla nuova generazione.

E quando si fará qualche passo nella via della libertá e dell'eguaglianza, qualche progresso nella via dell'emancipazione religiosa, qualche cammino nella via dell'educazione nazionale, certo voi nella vostra giustizia guarderete lí in fondo, e vedrete l'uomo che aveva levato quella bandiera, lo ricorderete con rispetto, e direte: ecco il precursore. Questo è il vero carattere, questa è la vera importanza e la vera gloria di Mazzini.

[Roma, 1°, 2 e 3 marzo 1874.]

VI

GABRIELE ROSSETTI

SESTA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Vi ho presentato i lineamenti generali della scuola democratica, poi mi sono incontrato nel capo di essa, in Giuseppe Mazzini, e ve ne ho dato un concetto. Mi direte: — che regola avete seguita nel formarvi quel concetto? La stessa che seguii nell'abbozzarvi l' immagine di Manzoni e di tutti i suoi discepoli; — perché quando vedo innanzi a me un uomo che ha attirato l'attenzione dei contemporanei parlando e scrivendo, sono solito di *spersonalizzarmi*, se cosí posso dire, di purificarmi di tutte le correnti diverse contemporanee ed anche di tutte le mie opinioni e le mie predilezioni; mi volgo subito ad una regione superiore, la quale appartiene tutta alla scienza ed all'arte.

Quando mi concentro in me stesso ed adempio a questo santo ufficio di trovare il vero, — e specialmente quando ho l'onore di parlare a giovani generosi, soglio lasciare alla porta tutte le diverse credenze e tendenze mie; e con lo stesso diritto metto alla porta le credenze e le tendenze contemporanee, perché bisogna purificarsi per trovare il vero quale apparirá ai posteri. I giudizi formati sulle opinioni contemporanee sono caduchi, nascono e muoiono con quelle, — rimane solo ciò che è fondato sulla realtá. Essendoci elevati in regione cosí alta,

non guardando alle correnti contrarie in mezzo alle quali si trova la memoria di questo o di quel grand'uomo, credo che dalla nostra analisi sia uscita l' immagine di Mazzini abbastanza grande, — e credo che volendo mettere sotto di lui un piedistallo contraddittorio, di concetti critici, filosofici, letterari appartenenti ad altre persone, se non altro si corre pericolo di rendere ridicolo l'oggetto del nostro amore e della nostra stima.

Dopo aver esaminato da presso l'uomo del 31, permettetemi di tornare un po' indietro ad esaminare quasi l'eco del 21. Mazzini ebbe dimora quasi stabile in Londra, e lá dovette spesso incontrare un vecchio carbonaro napoletano ch'egli poi imparò a stimare e che campava modestamente la vita insegnando l' italiano, ed era detto allora il Tirteo napoletano, — un avvanzo di quella vecchia generazione contro la quale Mazzini era allora indignato, ed alla quale avea contrapposta la nuova generazione, la *Giovane Italia*.

Intendete che parlo di Gabriele Rossetti; e di lui voglio ora presentarvi brevemente l' immagine, spogliandola appunto di tutt' i giudizi contemporanei, innalzandomi alla regione serena di cui vi ho detto.

Egli menò la gioventú in Napoli, dove fece i soliti studi. A sedici anni lo troviamo in Vasto, paese degli Abruzzi dove era nato: aveva giá fama di giovane colto e d' ingegno, improvvisava versi con facilitá, era chiamato nelle conversazioni. Quando sopravvenne l'epoca infausta e gloriosa del 99, quando la *Santa Fede* immerse Napoli in tanti orrori, che per contraccolpo si rinnovarono nelle province, vide innanzi a sé molte scene di misfatti. Rammentate le impressioni giovanili di Mazzini: le stesse ebbe Rossetti. Prima faceva versi mescolati di religione e di amori arcadici, e imitava Tasso e Metastasio, parlava di Filli e di Cloe, e compose anche canzonette sulla Messa e sulla Comunione, seguendo la via che Manzoni aveva aperta con gl' inni.

In Napoli, per campare la vita, si procurò a stento un posticino nel Museo, piú tardi fu governatore della Biblioteca e poté vivere con maggiore agiatezza. Passerò rapidamente sulle

sue vicende personali, perché importa solo quanto è necessario a farci conoscere il poeta.

Fioriva la Carboneria, alla quale si opponevano i *Calderari*. Giá supponete che anch'egli presto diventò carbonaro, e si attenne a que' simboli ed a quelle dottrine. Carbonaro era il principe ereditario di Napoli, che fu poi Francesco I, ed il principe di Carignano, che fu poi re Carlo Alberto. Come potevano essi trovarsi nella Carboneria? È questione di poca importanza: alcuni suppongono che i Carbonari fossero unitari, — la veritá è che allora si voleva innanzi a tutto l' indipendenza de' principi italiani dagli stranieri, opinione che si fece valere anche nel 48. Si voleva far rimanere l' Italia scompartita come si trovava, ma indipendente, e niente impediva che i principi lusingassero que' liberali penetrando nelle loro file. Dico questo per spiegarmi un rimprovero che fu rivolto a Rossetti. Le sue poesie religiose e liberali sono mescolate di molte lodi a' Borboni: egli poi se ne pentí amaramente:

Ah! di mia propria man gli struggerei,
Se non fosser diffusi in piú d'un loco.
Lodar quell'esempio ed incensarne il serto?
Secol di libertá, sprezzami, il merto.

Egli è per sé stesso piú severo di quel che noi non possiamo essere per la sua memoria: è evidente che in quelle condizioni i poeti dovevano inneggiare a principi da cui aspettavano la libertá.

Venne però il momento fatale. La costituzione fu proclamata sulle alture di Monteforte, capi Morelli e Silvati: successero la costituzione ed il Parlamento del 21, il quale accolse il fiore della coltura napoletana.

Chi erano allora i nostri grandi? Queste memorie ispirano una certa malinconia. C'era l'eloquente Poerio, il geografo Ferdinando de Luca, l'economista Cagnazzi, il filosofo e fecondo avvocato Borrelli, Bozzelli piú tardi celebre pel suo libro sull' imitazione drammatica, Carascosa, Pepe, Colletta che poi chiamò l'attenzione con la sua storia. Quanti di essi soprav-

vissero nella memoria dei posteri? Noi che succedemmo ad essi, abbiamo accolto con venerazione quei nomi nella nostra giovinezza, come nomi degli antesignani della libertá. Ora l'opera è compiuta, e da noi stessi si dileguano quei nomi, e voi giovani avete dimenticato quelli che precedettero gli uomini del 48 e del 60. E di questi ultimi quanti passeranno alla posteritá? Non rimangono nella memoria se non quelli i quali hanno lasciato traccia indelebile per azioni e per scritti. Ed ora dobbiamo appunto domandarci se Rossetti è l'uomo felice che sopravvive a sé stesso, se come poeta ha lasciato qualcosa che lo raccomandi a' futuri, o se dopo breve voga, dopo mezzo secolo, quando le sue poesie giá non si leggono piú, egli sia condannato a cadere nell'oblio come tante altre passeggiere celebritá.

Venne dunque il momento fatale. Riunitosi il congresso di Laybach, Ferdinando I fu invitato a render conto del suo governo. Un articolo della costituzione vietava al re di lasciare lo Stato senza permesso del Parlamento. Nel Parlamento napoletano ci fu una discussione vivissima. Molti, quasi presaghi di ciò che sarebbe avvenuto, dicevano: — no, non si lasci partire; una volta in mezzo a quelli, ci tradirebbe. Ma un uomo eloquente ammaliò la maggioranza assicurandole che Ferdinando andava lá a sostenere i diritti del suo popolo, e la maggioranza gli dié il permesso, e luogotenente del re fu nominato il principe ereditario, il carbonaro Francesco I.

Vorrei con la fantasia trasportarvi a quei tempi: Borrelli, tanto acclamato allora, quando le cose andarono a male, quando si verificarono i tristi presagi, fu chiamato traditore e perdette interamente la sua popolaritá: al 1848 fu lasciato da parte come un cencio vecchio, ed anche oggi, per tradizione, Borrelli è accusato di tradimento. Voglio mettervi in guardia ancora una volta contro i giudizi de' contemporanei. In quel momento Borrelli credé vedere la situazione nella realtá sua; ma i popoli ignoranti e fiacchi vedono tradimento in tutto, perché non curano di conoscere le circostanze reali. Udii Borrelli nel 1848, quando, abbandonato da tutti, disse: mi affido alla gioventú, — e venne

qui nell' Universitá ad insegnare, ed i giovani l'applaudirono. In quel volto, in quell'accento desolato del vecchio che, mancato ogni altro sostegno, si raccomandava quasi alla gioventú, era tanta veracitá che fin d'allora pensai: no, questo vecchio non può essere traditore.

Dunque, il popolo napoletano disse: parta il re, ma vogliamo che prima, nel maggior Tempio di Napoli, innanzi a tutti, giuri fedeltá alla costituzione, giuri difenderla nel Congresso. Sapete che vuol dire una folla in Napoli. Tutti erano lí ansiosi, tutti aspettavano il re, ed il re tardava. La moltitudine allora si volse a Rossetti, ed egli improvvisò un sonetto, col quale si volgeva al re e gli poneva innanzi la Spagna in rivoluzione e la folgore che abbatte i troni de' tiranni:

Sire, che attendi piú? giá il folgor piomba...
O il tuo regnar col popolo dividi,
O sul trono abborrito avrai la tomba.

In quel punto giunse il re, pronunziò quel giuramento che poi doveva disdire, segnando fin d'allora la caduta della sua famiglia.

Venne poi la reazione col suo celebre ministro Canosa. Primo fra i perseguitati il poeta, cagione il sonetto, dimenticate le lodi a' Borboni, il merito d'aver mantenuto l'accordo fra il popolo e l'autoritá.

Dové la sua vita ad un amico che lo tenne nascosto sotto la volta d'una cantina per tre mesi, ed alla pietá d'una signora inglese, che leggeva i suoi versi, la quale gli procurò mezzi di recarsi a bordo di un vascello.

Lá comincia la seconda vita di Rossetti, — esce dal va e vieni la sua fantasia e piglia risolutamente il suo sentiero. Sul ponte del vascello scrisse una poesia ch'era una scomunica del re bella e buona, con tanto maggiori imprecazioni, quanto maggiori erano state le lodi e la fiducia. Il papa allora scomunicava i Carbonari, il re li metteva fuori della legge, e Rossetti alla sua volta, trasformatosi in *pontifex maximus*, scomunicava la casa Borbone.

Andò a Malta, dopo due anni se ne andò a Londra, e, passando dirimpetto a Napoli, le rivolse una commovente poesia:

> Addio gentil Partenope,
> Addio per sempre, addio!

Fu quello l'ultimo addio.

Nel 1830 le speranze di Rossetti risorsero: nel 1831, durante la rivoluzione dell' Italia centrale, lanciò una canzone di guerra che anche oggi va per le mani di molti. Il disinganno doveva venir subito, e quell'anima poetica, che ad ogni movimento politico si commoveva, in un'altra poesia espresse le sue disillusioni. Dopo lo scacco del 31, per quanto piú aveva avuto fede, tanto piú si avvicinò alla disperazione: l'eccidio di Cracovia compiuto dagli austriaci, la rivoluzione francese del 48 lo scossero, ma quegli avvenimenti che avevano tirato Garibaldi dall'America e spintolo ad offrire la sua spada a Carlo Alberto, non trassero Rossetti da Londra. Si volse ad un altro apostolato, si chiuse in sé, e si pose a fare lo scrittore.

Quali sono i concetti suoi in questa seconda parte della sua vita? Ci rimangono di lui sette od otto volumi che nessuno ha letti e, lo dichiaro francamente, non li ho letti io nemmeno, — pesanti, irti di teologia e di cose scolastiche. In mezzo all'ambiente inglese si persuase che in Italia era possibile la monarchia rappresentativa ed una riforma religiosa fondata sopra una Chiesa nazionale come quella dell' Inghilterra. Perché — diceva — l' Italia non dovrebbe prestarsi ad una riforma siffatta? La Riforma protestante, che si svolse in Germania, non ebbe i suoi precursori in Italia? Che altro desideravano Dante, Petrarca, Boccaccio, gli scrittori del Cinquecento, se non quello che Lutero, Calvino, Melantone compirono in Germania? Non erano tutti animati da spirito antipapale? — E fin qui trovavasi per gran parte nel vero. Ma, suole avvenire che quando il cervello si ostina in una idea sola, questa diventa idea fissa e cade nel ridicolo.

Rossetti carbonaro, avvezzo a trovarsi innanzi dei simboli, avendo studiato profondamente Dante e la Bibbia — suoi libri

favoriti — imbevutosi delle figure e delle visioni che diciamo *fare biblico*, credé che Dante, la Bibbia, ed altri libri non dovevano essere interpretati secondo la lettera, e che quella lingua era una lingua d'una setta, dalla quale uscí poi la Carboneria. In un volume, comentando alcuni canti dell'*Inferno*, espose quest'opinione eccentrica, la quale parve abbastanza strana e suscitò un vespaio in Francia, in Inghilterra, in Italia. Ci furono altri libri, risposte, repliche, tutta una letteratura: fra gli altri, si uní a lui il francese Aroux. Secondo quelle interpretazioni, le Arpie, per esempio, sono i monaci domenicani, e con gli stessi sforzi coi quali alcuni tirano giú le etimologie, si mostrava che la lupa è la Chiesa e Lucifero il papa, e cosí di seguito: la *Divina Commedia* si trasformava tutta per opera d'uno spirito bizzarro. Non era cosa difficile.

Torquato Tasso, dopo avere scritto la *Gerusalemme liberata* con tutta la sua spontaneitá, quando gli fu fatto notare la mancanza dell'allegoria, la quale era allora fondamento della poesia, inventò subito un'allegoria posticcia pel suo poema; e ce ne potevano essere infinite, perché cosí avviene quando si sta nel campo dell'arbitrio. Ancora un altro esempio curioso. Ho letto che uno scrittore vuol dimostrare come i *Promessi sposi* sieno in sostanza la storia profetica dell' Italia dal 1815 fin oggi. E guardate un po' quanto facilmente si può dimostrare che Manzoni profetizzava quanto avvenne dopo. Che sono Renzo e Lucia? Il popolo nella sua tendenza a maritare insieme la libertá e l' indipendenza. Che rappresenta don Rodrigo? Tutt' i tiranni d' Italia i quali allora volevano impedire quel connubio. E di qual mezzo si servivano essi? Del clero avvilito e tremante come don Abbondio, della borghesia corrotta come l'Azzeccagarbugli e il podestá, ecc. I governi avevano a loro servizio i birri, come don Rodrigo i bravi. Chi erano i difensori del popolo? Uomini eloquenti, i nostri scrittori rappresentati dal padre Cristofaro. Il popolo sentí per un pezzo le ammonizioni dei pensatori come Renzo e Lucia sentirono quelle di padre Cristofaro, poi si seccò: seguirono i moti popolari, falliti come il tentativo irregolare di matrimonio fatto da Renzo e Lucia. I

tiranni, vedendosi in male acque, ricorsero ad altri piú potenti, come don Rodrigo ricorse all' Innominato: questi è l'Austria. A quel modo che l' Innominato rapí Lucia e la tenne in suo potere, l'Austria oppresse i popoli. Venne poscia Pio IX con l'amnistia, simboleggiato in Federigo Borromeo, il quale libera Lucia. Proseguendo di questo passo, la Francia che occupò Ancona sarebbe la monaca di Monza la quale tradí Lucia. All'ultimo l' Italia ebbe le grandi battaglie, vittorie e sconfitte: perciò nel romanzo c' è la peste che toglie via i cattivi, ma anche Lucia ha la peste, simbolo delle sconfitte. Infine si forma l' Italia, e, come Renzo e Lucia, maritatisi, se ne andarono a Bergamo, cosí l' Italia non volle rimanere a Torino e se ne andò a Roma.

Ho voluto dirvi questo per mostrarvi come corrano lisce queste cose, e come sia agevole spiegare Dante con certi preconcetti in mente, alla maniera di Rossetti.

Egli non ebbe fede nel 1848: rimase in Inghilterra, e, giunto a tarda etá, vi morí, lasciando nome onorato.

Il modo col quale un esule può onorare la patria è mantenersi onesto, domandare i mezzi dell'esistenza al lavoro, illustrare il suo paese con gli scritti. Questo fece Gabriele Rossetti, e perciò ha diritto alla nostra venerazione.

Ora, che cosa rappresenta egli nella letteratura italiana? E innanzi a tutto, qual' è la Scuola da cui uscí? — In quel tempo nell'alta Italia ferveva la lotta tra classici e romantici, da una parte era Monti co' suoi seguaci, dall'altra Manzoni, Pellico, Tommaseo. E la lotta si estendeva in Piemonte e si ripercoteva nella Toscana. E in Napoli? Non c'era ancora alcun'eco di quel lavorío, vi dominava la vecchia scuola della decadenza letteraria, la quale con Tasso e Metastasio e Filicaia e Guidiccioni e il cavalier Marino mescolava quel po' di latino con cui s' inverniciavano gli studi. Niente accennava a qualcosa che avesse l' impronta del nuovo secolo; il marchese Puoti non aveva levato la bandiera del purismo, e sapete che il romanticismo giunse piú tardi e fu semplice riflesso di quello dell' Italia settentrionale. Perdurava l'antico andazzo ampol-

loso lirico-musicale. E le prime poesie di Rossetti sono canzonette metastasiane, dove con singolare intreccio mescola idee religiose e gli amori arcadici di Tirsi e di Filli e di Cloe, — canzonette spinte talvolta fino alla ingenuitá pastorale che trovate appunto in Metastasio e ne' suoi successori.

Ecco un esempio. È una canzone tra Fileno e Nina: i nomi vi dicono giá che siamo in piena Arcadia. Fileno dice a Nina: sento per te qualche cosa, ma non so spiegarla, — e Nina risponde lo stesso. Il ritornello è:

Ah, se non è dolore,
Tutto piacer non è.

È una dichiarazione d'amore il cui motivo musicale è appunto il ritornello, detto dall'uno e ripetuto dall'altra:

Tu vuoi ch' io spieghi o Nina
Quel che mi tiene oppresso:
Se non l' intendo io stesso
Come spiegarlo a te?
  Quando mi sei vicina
Provo un tal moto al core,
Che, se non è dolore,
Tutto piacer non è.

E Nina risponde:

  Ed io qualor ti miro
Ed io Filen diletto,
Sento una brama in petto,
Ma non saprei di che;
  Che affoga il mio respiro,
Che offusca il mio pensiere...
Ah! se non è piacere,
Tutto dolor non è!

È un' imitazione metastasiana. Quando poi Rossetti entrò in campo piú vasto e trattò gravi argomenti politici e religiosi, e s' incontrò nella poesia solenne, che diventò la sua coltura, vi

entrarono nuovi elementi, la Bibbia e Dante, forme religiose mescolate col sentimento patrio. Messo in quest'altra via, egli che ammirava tanto Dante come poeta simbolico, e credeva che la grandezza di lui fosse non nel chiaro ma nel nascosto, si abituò a poco a poco a rappresentare le cose non come le dá la storia e la natura, non in sé stesse, ma sotto simboli. Per esempio, invece di dire *Austria*, disse aquila bicipite: Niccolò fu per lui l'orso di Russia: sempre è un nuovo oggetto preso a rappresentare la cosa ch'egli ha innanzi. Potete supporre quanta freddezza derivi da questa maniera, poiché il calore della poesia deve sgorgare dall'oggetto stesso che si vuole rappresentare, e quando invece di esso mettete un altro il quale ha con quello attinenza, avete al tempo stesso l'oggetto ed il simbolo, vi manca l' intuizione rapida ch' è base dell' interesse poetico, e se l' intelligenza è occupata come a spiegare una sciarada, il cuore rimane immobile. Questo voler avvolgere tutto in visioni e metafore e simboli e comparazioni, non dá le cose come si presentano a chi se ne appassiona, ma, per cosí dire, in *duplicato*, sí che volendo andar dietro all'una ed all'altra, si perde interesse per l'una e per l'altra.

Questa maniera di poesia è grande nella Bibbia, anche in Dante, ma diventa ridicola se è adottata da un uomo del secolo XIX come Rossetti. Essa ha importanza quando corrisponde al sentire contemporaneo; ma se non è effetto del sentire del poeta, ed è semplice imitazione di forme cavate dalla Bibbia, da Dante, dalla Scolastica, subito ci vedete dentro qualche cosa ch' è fuori del poeta e che a lui toglie la spontaneitá.

Perché questo giudizio non vi sembri troppo severo, vi mostrerò qualche poesia di Rossetti. Abbiamo le sue *Salmodie*: Manzoni aveva scritto gl' inni, Rossetti volle scrivere i salmi, che sono la varia storia dell'umanitá dal punto di vista religioso, e rappresentano il giudizio universale, la creazione, il trionfo del regno di Dio, ecc.

La forma è appunto qualcosa che ricorda l'Apocalissi, tutta visioni, fantasmi, simboli, immagini cavate sempre dalla luce,

dalle tempeste, dai torrenti, — roba che uccide ogni naturalezza e semplicitá dell'esposizione. Una di quelle poesie è intitolata: *Il regno di amore, — adveniat regnum tuum*. È il regno sognato da tutti gli utopisti, da Campanella, da Moro, quale fu vagheggiato anche da Mazzini, il regno dell'uguaglianza e della giustizia. Se un poeta avesse veramente il senso vivo di questa concezione e la ponesse in riscontro con ciò ch'egli sente, che poesia calda ne verrebbe! Ma Rossetti che fa? Comincia dal presentarvi l'arcobaleno, poi il cielo in forma di volta, la terra come un altare sotto la protezione dell' iride ch' è la pace dopo la tempesta, e sull'altare l'ostia consacrata che significa la fratellanza degli uomini: a poco a poco, accanto all'ostia, si eleva una pianta che la ricopre della sua ombra, — la pianta del bene e del male, la quale era nel Paradiso terrestre. — Si trattava di rappresentare il sogno di tutt' i filosofi, di tutti gli scontenti della societá; ma che impressioni possono darvi questi simboli e queste immagini?

A proposito della pianta, gli alberi forniscono a Rossetti le immagini piú favorite. Dopo l'eccidio di Cracovia, egli prende indignato la penna, e l'Austria gli si presenta come la pianta dove si annidava il serpente che tentò Eva:

> Questa pianta imbastardita
> Ch'è l'asil di bisce e corbi,
> Fia che ancor rimanga in vita
> Se non dá che lazzi sorbi?
> Se al suo piè si fe' la tana
> Mostro reo che assalta e sbrana?

E continua: Ci fu un Giove — Napoleone — che volle atterrarla, le dié un colpo e poi ristette, ma se ne pentí amaramente; e conchiude:

> Pianta rea, che all'ombra infida
> Dái ricetto al cieco errore,
> Tu sei l'albero che annida
> Il serpente insidiatore;
> Maledetto ogni tuo pomo
> Che produce il mal dell'uomo!

Ahi, che all'uggia sempre bruna
Che vien giú da quelle fronde,
Nuova Circe i proci aduna,
E li cambia in bestie immonde;
Indi inebria quelle fiere
Con la tazza del poter!

Sceglie poi le ingorde arpie
E le invia con cenno altero
A compir le sue malie
Dentro e fuor del turpe impero, ecc.

C' è qui niente che mostri un poeta che vuol mettere lo stigmate nella fronte d'un governo il quale aizzava una classe contro l'altra e fomentava gli eccidii delle popolazioni? Che potete sentire quando l'autore vi raffredda con tante immagini?

Seguitando in quella forma simbolica, la sua fantasia a poco a poco si accende e dá fuori una visione — altra forma scritturale: — fra nembi e tempeste appare Sobieski che salvò Vienna dai turchi, pentito come Bonaparte di averla salvata: quegli è accompagnato da tutti i polacchi, questi da tutti gli italiani, si uniscono, l'aquila slava e l'aquila latina si precipitano sul mostro uscito dall' inferno il quale rimane estinto — dice Rossetti, sotto la spada dei Sarmati e degli Ausoni. — Ciò che poteva essere d' importante nell' idea dell'unione della Polonia con l' Italia, circondato da forme cosí poco naturali, cade nel freddo e nel ridicolo.

Quest'abitudine di non dire mai le cose direttamente, ma per simboli e per visioni è cosí radicata in Rossetti, che la vedete trasparire anche in quelle poesie piú spontanee che nella febbre della rivoluzione rivolse al popolo, anche in quel famoso inno di guerra, di cui sentivo dir tante lodi quando ero giovane.

Nel 1831 accadde l' insurrezione dell' Italia centrale, nella quale si mescolarono, come sapete, i Bonaparte. Secondo Rossetti, il 1831 doveva essere l'anno predestinato per la caduta di tutti i troni, quindi dié fuori una poesia intitolata *Il 1831*. Ricordate la famosa poesia di Manzoni pel 1821, piena di pen-

sieri delicati, la quale produce profonda impressione, perché si rivolge al cuore. Ma per Rossetti il 1831 diventa una personificazione che rivolge le sue parole agl' italiani. Vuol dire: dovete combattere lo straniero, — ed ecco come:

L' iperborea nemica grifagna
Che due rostri ti figge nel seno,
La cui fame non venne mai meno,
Ma col pasto si rese maggior,

Ti divora, ti lania, ti sbrana
Né tu scuoti l' inerzia funesta?
E non tronchi la gemina testa
In un moto di giusto furor?

Lasciando stare le reminiscenze di Dante, l'Austria diventata simbolo non può produrre impressione su un popolo nello stato spontaneo ed ingenuo, che vuole immagini dirette, come le trovate nell' inno di Mercantini, che fa vibrare tante corde del cuore. Dopo, qui incontrate le ombre le quali si mescolano col sangue de' morti uscito dall'ampolla dell' ira di Dio, si aggruppano in vapori che si stringono in nembo il quale cova in grembo le folgori per le teste de' tiranni: — puri giochi di fantasia, i quali gettano il gelo sopra una poesia destinata a commuovere tutti gl' italiani.

Qual' è la conseguenza di questo sistema poetico artificiale? In ogni poesia avete l'elemento fantastico e l'elemento de' versi, musicale, che ha bisogno d'essere riscaldato. Potete dire tutto ciò che volete con semplicitá e naturalezza, quando sia per sé stesso interessante. Ma quando dell'Austria fate un mostro, di Niccolò un orso, dello straniero un'aquila a due teste, de' soldati ombre, e delle ombre un nembo, — quando vi trastullate con simili frasi, non potete piú parlare in modo naturale, siete trascinato ad esagerare la forma, e precipitate in piena rettorica. Rossetti non sa mai dire le cose con semplicitá, appunto perché mancano le cose, e ce n' è soltanto il travestimento, fantasmi dell' immaginazione che sente bisogno di riscaldare,

e il calore non può cavarlo dalle immagini stesse, perché esse non hanno vita, nemmeno dalle cose sottoposte alle immagini, perché non ci sono, e quindi lo trae da rapporti, personificando ed amplificando, cavando fuori tutto un arsenale di rettorica. Quindi lo stile è falso ed esagerato, — è una forma che pure poteva compatirsi nel secolo XVII, ma oggi si direbbe presa dal trivio.

Per esempio, parlando dell'Austria, comincia cosí:

E fino a quando, svergognata putta,
Fia che sul mondo il tuo fetor si spanda?
Vecchia cancrena di Germania tutta,
Austria esecranda!

Queste imprecazioni, addensate e triviali, vi mostrano come egli cerchi dare calore fittizio ai fantasmi che ha innanzi:

E te la terra tuttavia sostiene,
Che spargi il fumo ad offuscar le menti,
Fucina infame, ove si fan catene
Per tante genti!

E seguita cosí.

C' è una poesia che meglio d'ogni altra può darvi idea di questo stile fantastico, rettorico di Rossetti, quella composta sul legno inglese quando si metteva in salvo e lanciava imprecazioni contro quella stessa famiglia reale che prima aveva lodata: è la scomunica di cui vi ho detto. Ci notate innanzi tutto un gioco artifiziale di rime, l'una addossata all'altra, sí che ne trovate anche in mezzo al verso, e poi un gioco di quattro parole, terra, mare, cielo e fuoco, il quale ricorda la celebre ottava dell'Anguillara:

Pria che il ciel fosse, il mar, la terra e il foco,
Era il foco, la terra, il cielo e il mare, ecc.

Rossetti vuole scomunicare Ferdinando togliendogli acqua e fuoco, come avrebbe fatto un *pontifex maximus*:

Re fellon che ci tradisti,
Tu rapisci e non racquisti,
Maledetto, o re fellon,
Sii dall'austro all'aquilon!
Maledetto ogni malnato
Che ha tramato insiem con te!
Maledetto ogni soggetto
Che ti lambe il sozzo piè!

Ti sian contro in ogni loco
Cielo e terra, mare e foco;
Né dien tregua a un infedel
Foco e mare, terra e ciel!
Sí, ti faccian sempre guerra
Cielo e terra — foco e mar!
Ti stia scritto — il tuo delitto
Sulla mensa e sull'altar!

Non c' è altro che sforzi per riuscire all'effetto.

Giorni sono udii un giovane pianista e giá celebre, Alfonso Rendano, una speranza del nostro paese. Suonò un pezzo di Schumann che mi è venuto a mente leggendo questa scomunica, perché è un motivo ben determinato che sale e sale e sale, poi scende e scende e muore in un sospiro. È uno di quegli artifizi che fanno impressione sul volgo, perché sul volgo fa impressione tutto ciò che si coglie subito. Cosí questa poesia di Rossetti potete immaginare quale impressione dovette produrre, mentre, guardandola bene, è un artifizio di rime.

E volete vedere il fantastico? Ad un tratto si ferma e dice: e se Ferdinando si pentisse, e gli toccasse in premio il paradiso, avrei scomunicato un santo? La sua immaginazione va in paradiso, dove vede le ombre di Conforti, di Mario Pagano, di Cirillo che si presentano a Ferdinando e gli dicono: non temete, se siete pentito, vi perdoniamo: — e Silvati e Morelli, i primi

uccisi al 21, si preparano ad abbracciarlo, e il poeta stesso esclama: ti perdono!

Ricordate in Manzoni quando padre Cristofaro chiede il pane del perdono, o quando, innanzi al letto di don Rodrigo dice a Renzo: perdona! Lá sentite davvero il perdono, ma qui il movimento della fantasia è tale che giunge al grottesco, sino a fare nuovo insulto a colui che si vuol perdonare. Si volge alla rimembranza delle cose accadute, e:

Ricorda co' tuoi morsi a quell' infame
Le inique trame, — i violati patti,
Mille alle forche tratti,
Migliaia ai ceppi!, e mentre gliel ricordi,
Raddoppiagli l' inferno, e mordi, e mordi!

Notate ora nella improvvisa mutazione dell' ira al dubbio uno de' soliti movimenti della fantasia riscaldata che si rivela in esclamazioni ed apostrofi:

Ah no! Chi sa se nel fatal momento
Quel pentimento — non toccasse il fiero
(Lo spero almen, lo spero),
Quel che nato in un empio all' improvviso
Guadagna, anzi si ruba il paradiso!

Deh! se mai colassú siedi beato,
O coronato — traditor pentito,
Quel ben che ci hai rapito
Rendi alla patria a cui squarciasti il seno:
Se sei nel ciel, merta di starvi almeno!

Una scomunica che finisce come vedete, non vi mostra se non il fantastico ed il bizzarro dell' ingegno eccentrico di Rossetti. E non si ferma qui, anzi, ve l' ho detto, egli stesso perdona. Voltosi a Ferdinando I, gli parla cosí:

Del mal che le facesti
Chiedi alla patria tua chiedi perdono.....

Se alcun de' figli suoi,
Come Scotti Pagan Cirillo Ciaia,
Se alcun di quegli eroi
(Né tutti li so dir, ché son migliaia),
Se alcun nel ciel ne vedi,
Prostrato innanzi a lui, baciagli i piedi.

Ma con qual fronte mai
Presentarti a Caracciolo davante?
E sostener potrai
Un guardo, un guardo sol di quel sembiante,
S'ei cadaver gelato
Dall'onde emerse e ti gridò spietato?

No, pentito tiranno,
Temer non déi, se tu perdon domandi!
Tutti ti abbracceranno,
Ché generose son l'anime grandi:
E ti dará pur esso
Innanzi a Dio del suo perdon l'amplesso.

Fra tanti miei fratelli
Che han le tue crudeltá quaggiú sofferte,
Con Silvati e Morelli,
Spero incontrarti un dí con braccia aperte;
E ti darò pur io
Del mio perdon l'amplesso in faccia a Dio.

Una volta entrati nel sentiero della rettorica, non ci si arresta piú, e dal nostro falso modo di concepire siamo costretti a bevere il calice fino alla feccia, a scendere fino all'ultima decadenza della letteratura italiana, fino al cavalier Marino ed all'abate Casti, i quali parvero grandi poeti accozzando insieme concetti strani ed antitesi. — Ecco un esempio. Rossetti scrisse una poesia quando Niccolò I di Russia fece un viaggio in Italia: i cavalli di bronzo ricordano la sua venuta in Napoli. Egli s' incontrò in Roma col papa. Rappresentando quello che allora era capo del dispotismo europeo venuto a vedere il frutto della sua politica, quante immagini commoventi si potevano trovare?

E quanta passione voi vi attendete? Ma guardate: Niccolò visita il papa:

> Nel viaggiar di Scizia in Vaticano
> L'orso (ché il pari al par si ravvicina)
> Ossequioso gli leccò la mano
> E tutta in lui versò l'alma ferina:
> L'autocrata al teocrata lontano
> Si giunse e la fè greca alla latina
> Ambi il popol fedel scemâr non poco,
> Col gel lo Scita ed il Roman col foco.

Niccolò è rappresentato come un orso:

> Ovunque ei passa, ogni alma si conturba,
> Ed ei schifo di tutti il grugno arriccia:
> — Ve' l'orso che salvatico s' inurba, —
> L'un dice all'altro, e ognun ne raccapriccia;
> E sel figura fra sbranata turba
> Guazzar nel sangue che fumando spiccia;
> E mentre spiega l'ugna e il pelo arruffa,
> Sangue bee, sangue anela e sangue sbuffa.

Sono ottave modellate su quelle del Marini, in cui subito sentite il Guidi, il Filicaia, i poeti del Seicento.

Dunque che c' è in queste poesie di Rossetti? Niente di quello che comunemente s' è ammirato: mi paiono tutte impastate in una forma non nostra, che non è piú del nostro secolo, ch' è tutta imitazione, incalorita artifizialmente dalla rettorica. Eppure Rossetti, a dispetto de' preconcetti letterari avea una certa originalitá; nessuno gli può negare una certa dolcezza e mollezza di sentire capace d' intenerirvi, che molte volte dá interesse a' suoi versi. Nacque metafisico, nella metafisica mise un intonaco biblico e rettorico: se volete trovare qualche cosa di notevole dovete grattar via tutto questo e guardare quel che gli viene dalla dolcezza e dalla malinconia del cielo di Napoli. Lavori notevoli per questo rispetto mi paiono alcuni da lui condannati come giovanili, dove la spon-

taneitá dell'etá mantiene la naturalezza, e poi due che mi sembrano i soli suoi gioielli, che non hanno niente di solenne e mostrano un cuore che si rivela in mezzo alla vivacitá delle impressioni e si abbandona a' suoi sentimenti.

Il primo rappresenta lui che dalla nave la quale lo mena da Malta a Londra, manda un addio a Napoli; in quel momento quante immagini di ricordanze spuntano nella sua mente, la chiesa, la scuola, i campi dove andava a chiappare i grilli e cogliere le uve, — la miseria della cittá, lo stato di servitú in cui giace, la sua triplice civiltá: a poco a poco il cerchio si allarga, Napoli diventa tutta l' Italia, ma intanto il vascello si allontana, ed il poeta finisce:

> Addio gentil Partenope,
> Addio per sempre, addio.

Poi c' è un'altra poesia brevissima, che mi pare la piú bella. Tutti ricordate il *Romito del Cenisio* di Berchet: uno straniero partito dalle nebbie del settentrione viene a visitare l' Italia, ma sentendo il racconto di tante sventure, torna indietro: è una situazione drammatica stupenda, di cui non abbiamo esempio in Rossetti che lascia fuggire le situazioni piú belle. In questa breve poesia, Rossetti rappresenta l' impressione che gli fa Londra al suo arrivo:

> Oh, che notte bruna bruna,
> Senza stelle e senza luna!
> Par che in tuono di lamento
> Gema il vento e gema il mar,
> Quasi stesser l'aure e l'onde
> Gemebonde — a ragionar.
>
> Salve, o ciel d' Italia bella;
> Ride a te l' Idalia stella:
> Ed a te la stella Idalia,
> Suol d' Italia, ride ancor:
> Al poter de' raggi suoi
> Tutto in voi — respira amor.

Ma non basta a farmi invito
Ciel sereno e suol fiorito:
Ahi! t'opprime, Italia mia,
Tirannia la piú crudel:
A che val, se vivi in duolo,
Verde suolo, azzurro ciel?

O Brittannia venturosa,
Di Nettun possente sposa,
Trista nebbia, è ver, t' ingombra,
Ma quest'ombra — orror non ha:
Sii di luce ancor piú priva
Purch' io viva — in libertá.

Qui tutto il fantastico va via, sentite l'uomo commosso, e, se non trovate una situazione drammatica trovate pensieri delicati. C' è un neo, quella benedetta stella Idalia: in quel momento meglio della stella che nessuno ha l'onore di conoscere sarebbe stato un ricordo del sorriso del cielo italiano. Tolto questo, è una poesia uscita tutta d'un fiato e d'un pezzo dalla fantasia dell'autore in un momento di spontaneitá.

Conchiudendo: Rossetti non è fondatore né precursore di una nuova poesia, non è romantico, nemmeno appartiene alla nuova scuola classica: è l'ultima eco della letteratura della decadenza italiana, e di questa ha tutt' i caratteri, — il fantastico, il musicale, il rettorico; ciò spiega perché queste poesie dopo breve voga fra i contemporanei, sieno state dimenticate: solo un grande amore come il mio, può spingerci a trovare il segreto della genialitá di Rossetti attraverso tutto ciò che vi ha sovrapposto. Poiché in esse non v' è niente di originale, poiché son conseguenza d'una letteratura passata; queste erano necessariamente destinate all'obblio, che cominciò vivendo l'autore. E volendo rendere al nostro conterraneo, che menò vita tanto onorata nell'esilio, onorata per lavoro e costanza e per quel che soffrí amando l' Italia, volendo rendergli la vera testimonianza di stima che gli dobbiamo, possiamo dire: l'uomo in lui valeva meglio del poeta.

[Roma, 8, 9 e 10 marzo 1874.]

VII

P. COLLETTA E G. BERCHET

SETTIMA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

La *Nemesi* del 21 fu, come abbiamo visto, Gabriele Rossetti, e ci fu una seconda Nemesi, una seconda vendetta letteraria, la storia di Pietro Colletta. Letterariamente parlando, troviamo un progresso. Colletta, esule da Napoli, ebbe asilo in Firenze, nella cittá dell'accademia della Crusca, ed ivi rimase in mezzo ad un puro ambiente classico, guidato ed aiutato, come si narra, da Pietro Giordani. Il progresso è che da una letteratura rettorica, musicale, fantastica, eco della decadenza italiana, tutta Tasso e Metastasio, passiamo giá a quella nuova letteratura classica di cui Gaetano Greco ed il marchese di Montrone davano i primi segni in Napoli, piú tardi seguiti dal marchese Puoti, la quale fioriva nell' Italia centrale specialmente per opera di Giordani, detto allora direttore del gusto pubblico, principe degli oratori e degli scrittori.

Che cosa è questa storia? Certo a' suoi tempi dové produrre grande impressione, perché il gusto classico era sparso in Napoli, — dove, come vi dissi, il romanticismo giunse assai tardi ed assai debole, — e poi le passioni che avevanla ispirata trovavano eco ne' napoletani a' quali essa s' indirizzava. Per i contemporanei fu veramente la Nemesi, che accrebbe l'odio alla reazione del 21. Ma, calmate le passioni, quando possiamo guardare quelle cose con maggiore tranquillitá, dob-

biamo domandarci se c' è lí dentro qualcosa che rimane e può farci confermare l'enfatico titolo di Tacito napoletano, dato da' contemporanei a Colletta, come davano quello di Tirteo napoletano a Rossetti.

Verso quel tempo Carlo Botta scrisse con lo stesso spirito ed allo stesso modo le sue *Storie* anche famose. Rispetto a Botta, Colletta è piú vigoroso, ma l'uno e l'altro han fatto il tonfo stesso: il piedistallo innalzato da' contemporanei si è sottratto di sotto alle statue e le statue sono cadute. Si dice di Colletta: egli volle opporre alle baionette austriache una penna affilata come spada, volle imitare Tacito; e come Tacito vendicò la repubblica e pose uno stigmate sull' impero, egli volle vendicare l' innocente rivoluzione del 21 ed infamare la reazione. — Tutto ciò sta bene ed è un titolo d'onore per l'uomo e per il patriota.

Ma per Colletta, costretto a rifare i suoi studi, in mezzo a quell'atmosfera, principale occupazione diventò non giá cercare quello che doveva dire, ma il come doveva dire, ed invece di elaborare sufficientemente quel contenuto e dargli importanza, messa la trama de' fatti non pensò che a trovare una forma serrata, vibrata, che avesse potuto eternare quel contenuto, anche frivolo. C' è una ricerca seria de' fatti? C' è uno sguardo profondo che penetri nelle cagioni storiche e psicologiche le quali producono gli avvenimenti? Si vede in lui il contemporaneo di Troya, di Manzoni, di Romagnosi? Si sente in lui l'eco di tutto quel grande movimento storico e letterario con cui cominciò il secolo XIX, e da cui fu determinato lo spirito del secolo? No. Non solo egli rimane estraneo a quel movimento, ma si mostra anche inferiore ai nostri grandi storici del Cinquecento, a Machiavelli ed a Guicciardini. Chi guarda alle apparenze, certo troverá piú di Tacito nella forma solenne e *rugosa*, se cosí posso dire, di Colletta; ma chi guarda alla sostanza vedrá piú vicino a Tacito, per esempio, Machiavelli, le cui nuove e profonde analisi storiche e psicologiche lo mettono presso a quel grande che fu detto il piú profondo degli antichi. Poiché in questa storia è un contenuto abborracciato, fragile,

male studiato, con nessuna profonda ricerca ed analisi, essa potrá rimanere utile per lo studio di certi quadri, di certe forme elette, ma non possiamo attribuirle molta importanza come storia; tanto piú se ricordiamo che in quel tempo tedeschi, francesi, inglesi producevano storie belle per arte, drammatiche, e storie filosofiche; e comparivano profonde opere di filosofia della storia, come quelle di Herder e di Hegel. —

Dunque dal seno del 21 non esce una nuova letteratura, eppure la reazione del 21 ha generato tutto il movimento veramente italiano della nostra letteratura, e colui che lo inauguró e primo spinse l' Italia per quella via fu il grande lirico patriota Giovanni Berchet.

Spesso mi son domandato: che c' è di vero nella frase ampollosa che *dal sangue dei martiri esce la libertá?* Detta e ridetta, è diventata rettorica. Ma è vero che il progresso esce piú forte dal seno della reazione? È incontestabile. Il progresso è il moto del pensiero umano, e, se il pensiero si abbandona in un'acqua morta, il moto si fa pigro e lento; ma mettetelo nelle contraddizioni, nelle lotte, nelle reazioni, e tutto questo diventa cote e stimolo ad affrettare il movimento. Da ciò un fatto che a molti sembra singolare eppure è vero e provato, cioè che il progresso nasce dai dolori e dalle oppressioni, sotto i suoi vari aspetti di nuova letteratura, di nuova filosofia, di nuovo assetto politico.

A proposito, quantunque non sia solito a ricordare queste cose, mi permetterete di narrarvi un breve aneddoto della mia vita al 48. Ero in prigione: la prigione accende le fantasie e spinge a fare versi, ed allora anch' io composi i miei pochi versi. Varie strofe rivolte alla libertá erano seguite da un ritornello, piuttosto scemo:

Sempre vince, sempre vince
E perdendo vince ancor.

Un giorno canticchiavo il ritornello ad alta voce: la porta si aprí: spesso in quel tempo avevo l'onore d'essere visitato dal

commissario e dal cancelliere. Il commissario era stecchito, pallido, — tipo « gesuita », — il cancelliere viso ovale, grosso, tipo *canonico* e gaudente. Quel giorno dunque entrò all' improvviso il commissario domandando: — Chi vince? — Che so io? risposi, ma fra me dicevo: Stupido, non capisci che chi vince sempre, anche perdendo, è la libertá! —

Quando nasce l'apatia e l' inerzia? Quando manca la lotta, ed oggi dopo tanto fermento volgiamo appunto all'apatia perché non c' è lotta. E quali progressi nacquero dalla reazione del 21?

Il 21, come sapete, fu una reazione feroce contro una rivoluzione delle piú innocenti che mai sieno state al mondo, una rivoluzione arcadica e idillica: non fu sparsa una stilla di sangue, tutti erano di accordo, — si può dire che avessero lo stesso ritornello popoli e principi, cittadini e birri, — fu una specie d'affratellamento generale, ognuno volendo la libertá.

Contro una rivoluzione cosí innocente, fondata sulla fiducia illimitata ne' principi, venne una reazione che richiamò alla memoria il 99, ed uní alle maledizioni della generazione passata le imprecazioni della generazione nuova. La rivoluzione cadde per l' intervento austriaco, e dieci anni dopo la bandiera, non dirò d'un partito rivoluzionario, ma della stessa diplomazia, della *quadruplice alleanza*, fu il principio del non intervento, il quale è principalmente collegato con l' intervento dell'Austria in Italia e della Francia in Ispagna. È vero che, dopo, l'Austria intervenne, e con la scusa dell'Austria intervenne anche la Francia in Italia, ma ormai quel principio è diventato fortissimo, base del diritto internazionale, ed anche i piú potenti, lo stesso onnipotente Bismarck, dicono: Non intendiamo entrare ne' fatti particolari di questo o quello Stato.

C' è un secondo guadagno nel campo ideale. Fino allora non si era parlato che d' indipendenza, i Carbonari volevano l' Italia sottratta agli stranieri ma tal quale co' suoi piccoli Stati. Quando l'esperienza mostrò che l' Italia scissa a quel modo non poteva resistere agli stranieri, diventò assioma fra i liberali il concetto dell'unitá italiana.

Rossetti nelle sue prime poesie è napoletano, appena tocca il suolo di Londra, è italiano e vuole l'unitá.

I Carbonari si limitavano a volere l' indipendenza, la *Giovine Italia* proclamò impossibile ogni movimento liberale se prima non si assicurava l'unitá, ed all'unitá subordinò l'acquisto della stessa libertá. E tutto questo non rimaneva soltanto nel campo delle idee, la *Giovine Italia*, confidando nella nuova generazione, ripudiava la vecchia e traduceva le idee nel campo de' fatti col principio: il pensiero è azione.

E quale fu il progresso in letteratura? Fino al 21, c'erano stati i classici che non aveano materia viva innanzi ed imitavano forme antiche, ponevano una vernice del Trecento o del Cinquecento sopra soggetti frivoli, orazioni, cicalate accademiche. Pietro Giordani che fa tanti ritratti ed orazioni ed epigrafi, non è mai riscaldato da un soffio di vita. D'altra parte, la scuola romantica escludeva la politica, era scuola puramente letteraria. Dopo il 21, la letteratura italiana gittò via il mantello classico ed il romantico, e si costituí addirittura italiana, politica, patriottica. Se dicessi che avvenne questo fuori d'Italia, non ne avreste maraviglia, e comprendereste Berchet e Mazzini e i giornali della *Giovine Italia*; ma nella stessa Italia sorse quell' indirizzo, da cui uscirono il *Niccolò de' Lapi* di Massimo d'Azeglio, l'*Assedio di Firenze* di Guerrazzi: la letteratura, per via di allusioni cominciò a toccare di cose politiche: dopo il 21, essa aveva trovato la sua materia, uno scopo, i suoi mezzi, e, come la letteratura germanica, pigliò tinta e tendenza politica.

Rossetti ebbe lo stesso indirizzo, ma serbò le forme vecchie; colui che primo seppe anche creare forme poetiche appropriate al nuovo contenuto fu, come tutti sapete, Giovanni Berchet. È superfluo dirvi l' impressione che egli produsse su' contemporanei: anche nelle donne l'entusiasmo giunse fino al delirio. Le sue poesie di nascosto correvano manoscritte e se le strappavano di mano l'un l'altro. Ricordo che ero giovane e giá insegnavo, ed ignoravo Berchet, quando un giorno incontrai Felice Barilla, il quale mi diede manoscritta la *Clarina*, parlan-

domí all'orecchio, tremando, cercando quasi di nascondersi alla luce. A Milano alcuni canti di Berchet li portò anche manoscritti un giovane che tornava dalla Svizzera. Egli produsse piú di tutti ammirazione ed entusiasmo. Vennero i critici: un letterato disse, fra l'altro, che Berchet scrive quasi a suono di chitarra, che i suoi versi sono negletti, e via di seguito. Ma la sua fama resterá soltanto fra i contemporanei, oppure è in lui qualche cosa che lo eternerá e lo tramanderá ai posteri come il creatore della lirica nuova, patriottica? Io sono di questa opinione, e come si fa di ogni uomo di una certa importanza, intendo studiarlo in tutti i suoi aspetti per darvene un concetto adeguato.

Innanzi tutto guardiamo all'ambiente. — Berchet nacque a Milano il 1783. Era figlio d'un negoziante il quale lo destinava al commercio e gli fece quindi imparare parecchie lingue. I primi suoi lavori sono traduzioni dall' inglese e dal tedesco, il *Vicario di Wakefield* di Goldsmith, qualche cosa di Schiller, il *Bardo* di Gray, ecc.

Che era Milano a que' tempi? Capirete la differenza fra Rossetti, Colletta e Berchet, notando la differenza fra i due centri in cui essi comparvero. Milano giá aveva dato all' Italia un principio di civiltá nuova: ricordate il *Caffè* cui si legano i nomi di Verri, di Beccaria, di Parini. Fin d'allora, come iniziatrice, Milano aveva preso in mano l' indirizzo politico ed intellettuale d' Italia. Quando nacque Berchet durava ancora quest' indirizzo che veniva dalla scuola francese, ed era eco di Rousseau e di Voltaire. E Napoli anche allora ebbe i suoi grandi, Pagano, Filangieri e tanti altri; ma il 99 non fu solo catastrofe politica, fu anche catastrofe letteraria. Molti morirono sul palco, parecchi ripararono a Milano, capitale del Regno italico, e veramente, per il pensiero e per la parola capitale d' Italia. Mentre Murat era a Napoli ed Eugenio a Milano, mentre Rossetti se ne stava ancora con Metastasio e con Tasso, ed improvvisava inni, che faceva Berchet a Milano? Quali erano i suoi maestri?

Alcuni lo dicono discepolo di Parini, cosa non bene accertata. Se per discepolo s' intende un uomo che conosce Pa-

rini, e sente entusiasmo per lui, e nelle sue prime composizioni ritrae la forma poetica di lui, certamente Berchet deve dirsi discepolo di Parini. Le prime poesie di Rossetti furono metastasiane, quelle di Berchet furono satire modellate sul *Giorno*, una intitolata i *Funerali*, un'altra, l'*Amore*, in versi sciolti, le quali hanno non solo le forme poetiche di Parini, ma anche il suo contenuto, flagellano i *cavalier serventi*, gli strozzini, le donne di mala vita, ecc., tutti quei vizi che con tanta potenza d' ironia sono sferzati nel *Giorno*.

Poco poi sorse sull'orizzonte una nuova stella. Parini appare troppo arido e classico innanzi ai *Sepolcri*. Ugo Foscolo comparve e trasse la gioventú in vie piú splendide. La sua traduzione del *Viaggio sentimentale* di Sterne aveva gittato in Italia nuove forme di poesia: allora Berchet tradusse il *Vicario* e la celebre ballata di Edevino, ch' è in quel romanzo. Piú tardi vennero le *Grazie*, il gentile poemetto di Foscolo: la forma non era stata mai cosí bella e cosí pura come in quello, dove al tempo stesso sentite che l'uomo non è piú poeta, che l' ispirazione è andata via e l' è succeduta una maggior cura della forma. Ebbene, Berchet allora imitò i frammenti delle *Grazie* e scrisse frammenti sul *Lario* con la stessa forma marmorea, liscia, con la stessa freddezza interna ch' è nel carme di Foscolo.

Fin qui vedete un giovane da cui sono molto lontani Metastasio e Tasso, che si trova sotto l' influsso non del classicismo antico, ma della nuova scuola italiana, rappresentata da uomini co' quali era in contatto, Parini, Monti, Foscolo.

Né egli solo subí quel fascino de' grandi poeti viventi: le stesse imitazioni trovate nelle prime poesie di Manzoni, il quale era entusiasta di Monti — ricordate i celebri quattro versi — ed era entusiasta di Alfieri: le stesse imitazioni trovate in Bellotti, il traduttore di Sofocle, in Torti, in tutti quegli scrittori che poi mutarono indirizzo.

Il Regno italico sparve come ombra; la Lombardia diventò parte integrante dell' impero austriaco: all' influenza filosofica e letteraria della Francia abbattuta successe quella dell' Inghilterra e della Germania vincitrici: nuove forme penetrarono

fino a Milano e sapete con chi? Colá allora erano Lord Byron, Sismondi che parlò delle cose italiane con simpatia d' italiano, Stendhal il romanziere, la Staël entusiasta della Germania, assai festeggiata presso di noi come autrice della *Corinna* e che, per avversione a Napoleone, gittava giú la Francia e innalzava le cose tedesche. Immaginate quante idee ed impressioni nuove! E con esse entrò la nuova parola, *romanticismo*, e tutti gl' imitatori di Foscolo e di Monti si dissero romantici.

Siamo al 1815. Manzoni scriveva gl' inni, Tommaso Grossi cominciava la sua *Ildegonda*. Il primo giovane che aprí il fuoco e, rinnegando esempii e modelli seguiti fino allora, si mise audacemente sotto le insegne romantiche, fu Giovanni Berchet, il quale aveva circa trentadue anni. Rigettò il classicismo ed il 1816, un anno dopo l'apparizione degl' inni, egli pubblicò la celebre lettera sotto il nome di Grisostomo, nella quale combatteva i principii classici, opponendo ad essi nuovi principii e nuovi modelli. Valentissimo traduttore dal tedesco, aggiunse alla lettera le due ballate di Bürger, il *Cacciatore feroce* e l'*Eleonora* come esempii.

La lettera fece sí grande impressione che il principe dei classici, colui che si chiamava Dante redivivo, Monti scrisse per mettere in caricatura i romantici e specialmente Bürger.

Come Beccaria e Verri fecero propaganda col *Caffè*, i nuovi romantici, Grossi, Pellico, Bellotti, ecc., fondarono il *Conciliatore* in casa del conte Porro, ricchissimo, ai figli del quale insegnava Pellico.

Lo scrittore piú assiduo e piú fecondo fu Berchet. Chi piglia a leggere quel giornale ch'ebbe corta vita perché dopo un anno fu soppresso, troverá la maggior parte degli articoli scritti da Berchet, e per lo piú firmati *Grisostomo*, come la lettera. E per unire agli scritti critici gli esempii, pubblicò ancora traduzioni dal tedesco e dall' inglese.

Questo è Berchet romantico, nella sua seconda maniera.

Intanto come viveva? Non volle fare il negoziante; appena poté ottenere un posticino di traduttore in un pubblico uffizio, e trasse miseramente innanzi la vita.

Scoppiò la rivoluzione e fu seguita dalla reazione. Alcuni, come Silvio Pellico e Maroncelli andarono allo Spielberg, altri come Arconati riuscirono a fuggire, e Berchet, avvisato da una signora poco prima del momento in cui sarebbe stato arrestato, aiutato da un francese, fuggí, e, come il Parto, fuggendo gittò i suoi primi strali contro l'Austria, l'*Esule di Parga*, il *Romito del Cenisio*, ecc. In Londra visse tenendo la corrispondenza mercantile per un negoziante italiano. In mezzo ad occupazioni cosí prosaiche trovò ispirazione sufficiente per lanciare all' Italia i suoi canti immortali. Essi sono pochissimi, sette od otto, brevissimi, e, fra i pochissimi alcuni soltanto rimangono veramente imperituri perché lavorati con studio e con ispirazione. Tutto quel fuoco durò poco: la sua fama la deve a tre o quattro componimenti poetici, poiché dopo alcuni anni non ne scrisse piú. Verso il 1829 lo vedete come uomo che cerchi ricordare sé stesso, ritrovare l'antico poeta, non come uomo che abbia ispirazione fresca e presente di patriottismo: cosí comparvero le sue *Fantasie*.

In mezzo alla concitazione del 31 scrisse l'ultima sua poesia, quel canto di guerra che tutti sanno, nel quale, con le stesse forme, non trovate piú la stessa forma drammatica.

Come Rossetti, Berchet dopo qualche tempo, si congedò dalla musa, lasciò la politica e ritornò quello ch'era stato nella gioventú, — si mise a raccogliere canti popolari ed a tradurre romanze spagnuole. Cosí Foscolo, cessato in lui il poeta, si fa critico, cosí Rossetti abbandona l' idea di vendetta poetica e si dá alla critica di Dante. Berchet finisce come aveva cominciato, e per questo ha un gran merito che fin d'ora voglio notare. Lasciamo stare che i suoi scritti letterari sono leggeri, perché non aveva coltura sufficiente per essere un gran critico; ma egli sentí che oramai bisognava fondare una nuova letteratura italiana, non foggiata su modelli classici né su modelli forestieri come aveva creduto da prima quando traduceva Gray e Bürger, ma cavata dalle viscere stesse della nazione; e sentí che il poeta doveva cercare le prime origini dell'entusiasmo ne' canti popolari e le prime scaturigini della lingua nei dia-

letti. — Ne seguí un salutare effetto in Italia, si fecero parecchie raccolte di canti popolari delle varie regioni, preparazione al tempo in cui l' Italia, riacquistata sé stessa, avendo coscienza di sé, potrá dar fuori una letteratura né classica né romantica ma tutta sua.

Berchet sopravvisse a sé stesso. Nel 48 aveva giá quasi sessant'anni, era giá vecchio. Troviamo un bel discorso da lui rivolto allora a' fiorentini, un'allocuzione a' lombardi; entrò poi nel Parlamento subalpino, e vi fu deputato temperato ma confuso con gli altri, senza qualche merito spiccato che ci potesse far dire: ecco Berchet. Esaurito, nel suo sessantottesimo anno morí tra le braccia del suo amico Arconati. E qui mi piace notarlo, Arconati, si può dire, fu padre a Berchet perché mentre questi a Londra viveva a stento, l'Arconati esule anch'egli, ma ricco, lo volle in sua casa e lo tenne con sé. Allora il poeta, come Pellico presso una signora piemontese, menò vita agiata, viaggiò con l'Arconati in Francia e in Germania, e non se ne separò nemmeno a Torino. Se egli non dové desiderare un'esistenza tollerabile sul finire della sua vita, ciò fu per opera dell' insigne nobile milanese.

Abbiam visto che Berchet passa per parecchie maniere. Prima è l' imitatore di Parini e di Foscolo, poi il giovane che si mette a capo del romanticismo e scrive lettere ed articoli per sostenere quelle opinioni, — poi è l'autore d'una lirica nuova, patriottica, italiana. Vogliamo studiarlo sotto questi diversi aspetti.

Le prime sue poesie sono traduzioni, tra cui quella del *Bardo* di Gray: scrivendola, aveva appena venti anni. Voglio mostrarvene un brano a consolazione di tanti giovani che mi trovano molto severo pe' loro versi: Berchet allora, scriveva poco meglio di essi. Il Bardo scomunica il re Odoacre conquistatore del suo paese:

> Lo sterminio ti colga, o re crudele!
> Confusione accompagni i tuoi vessilli;
> Anco agitati da' sanguigni vanni
> Della conquista, in oziosa pompa
> Stanno l'aere schernendo; ei nondimeno.....

Sentite quanto di fiacco sia in questa scomunica: c' è tutto il senso del testo inglese, ma non il calore. Quale immagine sta innanzi al Bardo, e come doveva essere espressa, e che le manca in questa forma? Il conquistatore nella cittá conquistata fa schierare le sue truppe quasi per dire ai vinti: Vedete quanto sono potente. Al Bardo pare che i vessilli sventolino per ischerno, ed innanzi alla sua anima concitata essi si presentano mossi dai *vanni sanguigni* della conquista, eppure per lui non sono che pompa oziosa. È la concitazione che fa vedere cosí e colorire cosí quello che vede il Bardo. Nella traduzione troviamo le immagini, non la concitazione, — troviamo cruda e nuda la materia senza il *colore*, che esprime l'anima del poeta che concepisce a quel modo. Vediamo il giovane che traduce aridamente, ma non ancora il poeta.

La prima satira è intitolata i *Funerali*. Vuol biasimare i ricchi sepolcri che gli eredi innalzano a padri scellerati, usurai, corruttori di donne e simili; quindi, in mezzo a' canti sacerdotali, fra le pompe funebri, sentite le maledizioni di quelli che furono vittime del morto ed il riso dell'erede che si piglia il danaro, pronto a sciuparlo in onore di Bacco e di Venere.

Tutto questo è riassunto alla fine della satira in versi in cui notate grande vigore rispetto a quelli della traduzione del *Bardo*. Parla prima d'una fanciulla disonorata dal vecchio defunto:

> Qui d' infamia coverta e di vergogna
> L'onor tolto domanda, e sulla spoglia
> Esecrata, ella prega avversi i venti
> Ed irata la pioggia. Il breve nummo,
> Duramente negato, il contadino
> Brutto di polve e di sudor rammenta;
> E la tarda di Dio alta vendetta
> Sul cener freddo, e sulla stirpe implora.
> Un susurrar sommesso, un mormorare
> Di tante imprecazioni, e l' incessante
> Inutil salmeggiar di sacerdoti,
> Forman sí cupo e sí profondo un suono,
> Che il cor ti stringe, e negli alberghi errare
> Parti di Pluto. Avidamente intanto

L'allegro erede entro gli avari scrigni
La man pronta ravvolge, e l'oro infame
Largo con Bacco e Citerea divide.

È la poesia in versi sciolti di Parini, con gli stessi motivi. Ma le manca quella fine ironia pariniana che mette un velo allegro sopra i vizi e le miserie umane, le manca quel colorito oraziano, se cosí posso dire, per cui Parini nel descrivere le cose non ti presenta ciò che ti moverebbe ad indignazione, ma ciò che può farti sorridere. Qui si vede un giovane inesperto il quale, invece di usar la forma acuta, e nella sua tristezza, ridente, — in cui è la grandezza di Parini — obbedisce alla sua indignazione, frusta a destra e a sinistra, e, volendo imitare l'autore del *Giorno*, lo muta in Giovenale ed uccide l' ironia col sarcasmo. Si nota il progresso nella parte tecnica, i versi sono migliori qui che nelle traduzioni precedenti, ma non v' è una scintilla di poesia vera.

Un'altra satira ha per titolo: *Amore*. Parini nel suo poemetto, parla di Venere celeste e di Venere terrestre: ciò che appena è accennato lí dentro, qui è sviluppato. L'autore presenta prima la donna sposa e madre egregia, poi tipi di donne dissolute che si oscurano sempre piú e giungono fino a Messalina, della quale non si può parlare che in latino. Parini avvolge in un velo cavalieri serventi ed adulteri; qui tutto è scoperto. Comparisce una Elvira, poi Licinia, Virginia, Cornelia, tipi spregevoli che l'autore ricorda citando appunto Messalina. Che cosa è questa satira? È un gruppo di figure le quali non sono personaggi reali e vivi e presenti. Berchet ha foggiato de' nomi e li ha appiccati a delle personificazioni, e con particolari che non possono far nascere il sorriso, ma vi riempiono di tristezza e di disgusto.

Quando appare sull'orizzonte letterario Ugo Foscolo, sbuccia subito in Berchet l' imitazione di Foscolo. Questi, ne' frammenti delle *Grazie*, descrive fra l'altro i bei laghi d' Italia, e Berchet nei suoi versi intitolati il *Lario* descrive il lago di Como con le sue belle isolette. Oramai la perfezione tecnica è

giunta a tale che se non un poeta, vi rivela un gran fabbro di versi. Ecco come descrive l' isola Comacina:

Ecco si stende, e ai flutti alto sovrasta
Il promontorio. E se a diritta il guardo
Non discerne che rupi imposte a rupi
Salienti dal lago alla nembosa
Vetta di Primo, a te ride a sinistra
Di Tremezzo la sponda, ov'Austro eterno
I fior piú begli, i piú bei frutti educa.
Quivi la pompa de' suoi rami altero
Spiega l'arancio; e al caro olmo la vite
Giovinetta si sposa; e qui gli ulivi
Inghirlandan le falde ampie de' monti,
Al cui pendio di molta ombra cortesi
Crescon i castagneti. E se la lena
Spingerti giova e i passi su per l'erta
Dai popolati allor pascoli erbosi
Il belato udirai di mille gregge;
Mentre d' indole varia insiem confusi
Giú pel clivo frondeggiano infiniti
Alberi; e tutti i lor pomi maturano,
E quei che braman gli aquiloni, e quelli
Cui natura le calde aure destina.

Ma di tutto questo, dopo la lettura, vi rimane niente impresso nella memoria? È una musica magnifica, sono versi stupendi per accento, specialmente quelli, su cui modellò molti dei suoi il nostro Prati, come l'ultimo:

Cui natura le calde aure destina,

i quali sono gli endecasillabi piú rimbombanti. Ma avete una notizia dell' isola Comacina? E sopra tutto, ne avete l' impressione? C' è la notizia esterna: il promontorio, l'ulivo, l'arancio, e il belato delle pecore e gli alberi carichi di frutti che maturano: c' è tutta l'*impressione topografica*, come ne' frammenti di Foscolo. Ma ciò perché fosse poesia, avrebbe dovuto riflettere un'anima impressionata da sí vago spettacolo. In questa descrizione marmorea, piena di particolari topografici e geografici, tutta buccia ed esterioritá, dove non sentite vi-

brare mai una corda del core che sente la natura, o dell' immaginazione che spinta dall'affetto crea un' immagine nuova, — tutto rimane freddo. Non c' è poesia perché vi manca il sentimento della natura. E perché questo sentimento è vivo sopra tutto ne' poeti tedeschi, — non è ora il caso di dire come e per quali ragioni — e perché non rimaniate nelle generalitá, e a ripetere semplicemente le parole: *sentimento della natura*; perché comprendiate che cosa è la natura sentita, voglio ricordare uno di quei poeti, uno de' piú illustri, Goethe. Ci ho pensato vedendo un lavoro d'un egregio letterato fiorentino, lo Gnoli.

Quante descrizioni trovate ne' nostri poeti! Bernardo Tasso credeva far cosa prodigiosa descrivendo in trenta o quaranta maniere diverse la primavera, ed era applauditissimo. Eppure di tante ottave non rimane viva nessuna. Goethe dice presso a poco cosí: « Dai rami sbucciano i fioretti e mille voci dagli alberetti, e da ogni core letizia e giubilo ». Mescolare insieme le voci degli alberetti e la letizia che sbuccia dal core come da' rami i fioretti, mescolare uomo e natura, sí che l'uomo, in certo modo, in quel momento diventa lui natura, — ecco il sentimento della natura.

Passiamo ad un altro esempio. Supponete una sera, — poiché bisogna sempre collocare un soggetto nel suo posto — supponete una campagna e monti: la notte è imminente, il vento fischia precursore di pioggia e di tempesta. In mezzo a questi particolari Goethe mette un cavaliere che deve andare a vedere la sua amante: corre e corre sempre piú, e correndo descrive le impressioni che fa la natura nel suo animo. Cerchiamo renderci conto di questi particolari da cui esce una immagine che li comprende tutti.

È sera. La sera gitta sulla natura il chiaroscuro: gli oggetti come ombre cominciano a tremarvi innanzi, a dondolare. Goethe dice: giá la sera *cullava la terra*. Il *cullare* è una immagine nuova che ha la forza di richiamare tutt' i particolari e vi presenta tutt' i fenomeni di quell'ora, quando pare che la sera pigli le cose e le dondoli. Se il poeta volesse descrivere tutt' i particolari della sera, vi si perderebbe dentro, e noi perderemmo l' impressione generale. Chi sa trovare un' immagine

sintetica quello produce impressione compiuta, profonda e nuova, se l' immagine non è semplice eco od imitazione.

Le tenebre si addensano verso i monti e diventano immobili o, come dice il poeta, animando tutto — la notte sedea sui monti. Quel *sedere* della notte vi presenta subito le tenebre addensate. Nella pianura sono tanti cespugli, che vi danno lo scuro dov' è il ramo e il tronco, e tra ramo e ramo qualche cosa piú chiara, quasi occhio che guardi. Ed il poeta dice: la tenebra vi guarda co' suoi mille occhi neri attraverso i cespugli. Quanto è viva questa immagine di quel fioco chiarore! — Laggiú guardate un grande albero che spicca in mezzo all'oscuritá che lo circonda: la quercia torreggia nel suo *mantello di nebbia* come gigante. Il vento fischia, e voi lo sentite or da una parte or dall'altra e vi pare che agiti la sua ala e ve la spinga sul viso. Il poeta dice: — il vento sommesso agita l'ala e mi *freme* intorno alla testa. Il *fremere* esprime a maraviglia il fischio del vento. — In cielo le nuvole sembrano montagne addossate l'una all'altra. Avete mai veduto un povero chiarore in un cielo nuvoloso? Goethe dice: la luna esce mesta da quel manto di nuvole.

Ogni parola è una immagine; il poeta non si perde nell'analisi, con l' immagine ritrae tutti i fenomeni. Questo è il segreto della grande poesia che Dante possedeva e che questo stesso marmoreo Berchet saprá trovare quando avrá passioni che gli faranno sentire la natura. Allora, per esempio, dovendo dire de' mali d' Italia troverá una grande immagine atta a produrre profonda impressione:

Come il mar su cui riposa
Sono immensi i guai d' Italia,
Inesausto il suo dolor.

Fin qui Berchet è imitatore, non ancora poeta. Viene una seconda fase della sua mente, viene Berchet romantico, ed è come tale che dobbiamo ora considerarlo, studiando ciò che ci ha lasciato.

[Roma, 15, 16 e 17 marzo 1874.]

VIII

GIOVANNI BERCHET

OTTAVA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Vi ho parlato del giovane imitatore dei classici il quale imita Parini e Foscolo, ha innanzi delle forme e le maneggia con progresso sempre crescente, sí che negli ultimi suoi versi di questa maniera trovate grande perfezione tecnica. Ora esamineremo lo scrittore che sta in mezzo al movimento romantico.

Come sapete, nel 1815 la reazione europea, detta della Santa Alleanza, produsse una rivoluzione d' idee e di cose nelle altre parti di Europa, ed in Italia specialmente lá dove il regime austriaco accampavasi di nuovo. Con le idee e con le cose nuove comparve la nuova parola: *romanticismo*. Che era, qual era la sua storia in Germania, nessuno sapeva dire appieno, ma i novatori si affrettarono a farsene bandiera e segno delle loro dottrine. Un anno dopo gl'*Inni*, Berchet pubblicò, nel 1816, la lettera di Grisostomo, che produsse grande impressione e provocò la risposta poetica di Monti.

Vogliamo esaminare questa lettera, non perché sia per sé stessa un capolavoro o perché rimarrá come monumento letterario, ma perché in essa trovate il romanticismo, non qual era in Germania, ma qual era a quel tempo in Italia, il romanticismo di Berchet, di Pellico, di Grossi: guardata cosí, la lettera ha grande valore storico.

È scritta in forma artistica. Si suppone che un vecchio, papá Grisostomo, pregato dal figlio a tradurre due poesie di Bürger, e, interrogato se quelle possono servire a modelli e possono essere gustate in Italia, pigli la penna e risponda: — Prima di dirti se le ballate possano piacere in Italia, devo dirti su quali criteri poetici esse si fondino. — I criteri poetici sono quelli del romanticismo italiano il quale era tanto in voga a quel tempo, che anche le signore si chiamavano romantiche e portavano fiori e leggevano libri romantici.

Qual' è la base del romanticismo, secondo papá Grisostomo? La popolaritá. Anche oggi è difficile definire che cosa debba essere la letteratura popolare. Grisostomo stabilisce, innanzi tutto un principio, che annunzia un intero nuovo ordine d' idee. Per lui la letteratura non è rappresentazione secondo certi modelli, e secondo l'arbitrio del poeta; — è rappresentazione della societá. In questa maniera elevata consideravano la letteratura la Stäel e i fratelli Schlegel; quindi non è questo un concetto originale di Berchet.

Ma la societá si divide in vari gruppi, e se volete fondare una letteratura popolare, deve essere espressione di quello fra i gruppi ch' è il *popolo*. — Berchet, scrivendo una lettera familiare, si permette di usare una forma scherzosa e divide la societá in tre classi: *ottentotti, parigini* e in mezzo, la gran massa, il popolo.

Gli *ottentotti* sono gli infimi strati sociali, la plebe.

L'autore dice: — Ciascun uomo ha in sé del poeta, la poesia non è privilegio di nessuno, ha sede in una facoltá, e questa facoltá tutti gli uomini l' hanno. Ma in alcuni è attiva e produce i capolavori poetici, negli altri è passiva ed essi sono gli spettatori intelligenti che sentono e giudicano. Pochi la hanno attiva, innumerevoli l' hanno passiva. Negli ottentotti è quasi spenta, ne' parigini guastata, quindi la letteratura non può volgersi né agli uni, né agli altri. Che è la plebe? Miseri contadini, tormentati dalla fame, obbligati a lavorar per campar la vita, non hanno serenitá tale da poter sviluppare il loro gusto estetico, hanno appena qualche segno rudimentale

di poesia, canti ancora rozzi i quali svelano non tanto il lavorío intellettuale quanto i bisogni materiali. Alla cima della societá sono i parigini, una classe la quale a forza di civiltá ha finito con estinguere in sé il sentimento spontaneo del bello, la freschezza dell' immaginazione, il calore del cuore, — classe ch' è tutta mente e logica e metterebbe volentieri alla fine di una poesia il *quod erat demonstrandum*, e innanzi ad una poesia si domanda: che giova?, e preferisce un poeta didascalico ad un poeta di puro sentimento e di pura immaginazione. A codesta gente la logica falsa le impressioni poetiche. È naturale che il Berchet chiami costoro *parigini*, poiché a Parigi non c' è che il bello diventato spirito, e non si tiene in conto se non l'*homme d'esprit*.

In mezzo è un' immensa moltitudine di famiglie che compongono la parte piú viva della societá, soffrono e godono, hanno amori e simpatie, immaginazione e sentimento, in una parola, poesia.

Ecco perché la letteratura dovrebbe indirizzarsi a questa immensa moltitudine che si chiama veramente *popolo*. — Per lui dunque la letteratura popolare dev'essere tale da esser compresa, non da questo o da quel gruppo sociale, ma da tutti quelli che stanno fra l' ignoranza ed una dottrina giunta sino all'estinzione del sentimento poetico.

In Italia da moltissimo tempo i canti popolari non esistono piú, e quelli che oggi si chiamano cosí, piú che importanza veramente poetica, hanno importanza per lo studio dei vari dialetti. Alla cima della societá italiana, dall'altra parte, furono per lungo tempo i letterati di Corte e di accademie che compirono la storia della decadenza nazionale. I letterati del Cinquecento servirono nelle Corti, avevano ufficio di piacere a' principi, erano i *mantenuti* delle Corti e de' principi. Poi vennero gli accademici che scrivevano solo per un piccolo numero di eruditi, come erano i componenti dell'Arcadia, periti in cose greche e romane, che si servivano di una lingua artefatta e di un repertorio convenzionale. — La letteratura non può volgersi né a questi accademici e cortigiani, né agl' infimi

strati sociali, deve farsi capire da quelli che hanno coltura, senza niente di artificioso e di convenzionale.

Da questo concetto nuovo della letteratura deriva innanzi a tutto un contenuto popolare e poi una forma popolare. Prima, qual era il contenuto letterario in Italia? Ritrarre le tradizioni, la religione, la mitologia, i costumi, le opinioni de' greci e de' romani. Evidentemente tutto ciò può interessare archeologi ed eruditi, ma che interesse può destare nella grande massa della nazione? Ed i greci stessi perché diventano interessanti? Perché furono popolo e non ritrassero la vita orientale, i costumi babilonesi, per esempio, bensí rappresentarono tutta la societá in mezzo alla quale si trovavano.

A meglio provare questo, l'autore della lettera esamina la letteratura nostra del Medio evo e Dante, che egli crede un perfetto romantico, perché in fondo alle tradizioni classiche che Dante accoglieva, sta la vita italiana. Cosí nella letteratura tedesca l' importante è che il fondo non è greco o romano, ma la tradizione, il sentimento religioso e morale del popolo germanico.

Se dunque la letteratura deve essere popolare, il suo contenuto dev'essere anche tale, — dev'essere la storia, le credenze, le tradizioni, i sentimenti della grande moltitudine.

E la forma? Credete ch'essa sia un abito che si possa applicare ad ogni specie di contenuto? Credete che il cervello debba avere in sé poetiche e repertori preconcetti, e che ad ogni materiale, comunque dissonanti, bisogni applicare quelle poetiche e quelle forme prestabilite? Se cosí fosse, un contenuto fresco e giovane lo uccidereste con forme di altri tempi. Anche la forma dev'essere popolare; e vi si giunge mettendo da parte tutte le poetiche, da quella di Aristotile a quella di Menzini; mettendo da parte le distinzioni arbitrarie di genere lirico, drammatico, epico, ecc., tutt' i concetti delle *poetiche*, — quindi mettendo da parte tutte le specie di stile convenzionale e la puritá e l'eleganza e simili, — infine, mettendo da parte quella lingua convenzionale, lingua di morti, e ad un contenuto vivo adattando la lingua viva.

Cosí Berchet, credendo di esporre i canoni del romanticismo, espone i principii ormai ammessi in tutta la letteratura moderna. Vi leggerò un suo periodo che è come un'epigrafe la quale riassume i caratteri della poesia, caratteri immortali applicabili a' greci, a' romani, alle letterature di tutt' i tempi. — Se la poesia è l'espressione della natura viva, ella deve essere viva come l'oggetto ch'ella esprime, libera come il pensiero che le dá moto, ardita come lo scopo a cui è indirizzata. Il poeta trova dirimpetto a sé i classici che facevano il mestiere comodo di non studiare letterature e lingue straniere e maledirle, vantando sempre Petrarca e Ariosto e Tasso, a guisa degli eredi degeneri che non possono gloriarsi se non degli antenati. Per combattere queste idee Berchet introduce a parlare un curato, il quale col suo buon senso fa stare a segno coloro che gli parlano dei classici e ne fanno panegirici. Gli si domanda perché non si scrive una *poetica romantica*. Ed egli:

« Che poetiche di Dio! Se ai giorni nostri vivesse Omero, vivesse Pindaro, vivesse Sofocle, dovrebbono essi cambiare arte forse? No, in nome del Cielo, no. Ma la differenza de' secoli renderebbe differenti le cose che que' poeti imprenderebbono ora a trattare. E la differenza delle cose indurrebbe di necessitá differenza nella mescolanza delle forme, e nell'accoppiamento delle immagini. E Omero, Pindaro, Sofocle, sarebbero poeti romantici, volere o non volere. Ma l'arte loro sarebbe tuttavia quella stessa de' classici antichi ».

Né questo soltanto dice il buon curato, ma dá consigli agli italiani che si reputavano sfortunati, non avendo modelli tali da gareggiare con le letterature straniere, e credevano ciò fosse perché mancava la patria, e si schermivano invocando le glorie passate. Sono consigli elevati e degni di essere ricordati, perché applicabili anche oggi a qualche parte d' Italia.

« Vincete l'avversitá collo studio, smettete una volta la boria di reputarvi i soli europei che abbiano occhi in testa; smettete la petulanza con cui vi sputate l'un l'altro in viso e per inezie da fanciulli; unitevi l'un l'altro co' vincoli di amorosa concordia fra-

terna, senza della quale voi sarete sempre nulli in tutto e per tutto. E poiché perspicacia d' intelletto non ve ne manca, solo che vogliate rifarvi delle male abitudini, lavorate, ve ne scongiuro, e lavorate da senno. Ma prima di tutto spogliatevi della stolida divozione per un solo idolo letterario. Leggete Omero, leggete Virgilio, che Dio ve ne benedica. Ma tributate e vigilie e incenso anche a tutti gli altri begli altari che i poeti in ogni tempo e in ogni luogo innalzarono alla natura. E quantunque a rischio di lasciare qualche dí nella dimenticanza e i volumi dell'antichitá e i volumi de' moderni, traetevi ad esaminare da vicino voi stessi, la natura, e lei imitate, lei sola davvero, e niente altro. Rendetevi coevi al secolo vostro e non ai secoli seppelliti: spacciatevi dalla nebbia che oggidí invocate sulla vostra dizione; spacciatevi dagli arcani sibillini, dalle vetuste liturgie, da tutte le veneri e da tutte le loro turpitudini; cavoli giá putridi non rifriggeteli. Fate di piacere al *popolo* vostro; investigate l'animo di lui; pascetelo di pensieri e non di vento. Credete voi forse che i lettori italiani non gustino altro che il sapore dell' idioma, e il lusso della verbositá? Badate che leggono libri stranieri, che si accostumano a pensare, e che delle fatuitá vanno ogni dí piú divezzandosi. Badate che i progressi intellettuali d'una parte di Europa finiranno col tirar dietro a sé anche il restante. E voi con tutta la vostra albagia, rimarrete lí soli soli, a far voi da autori insieme e da lettori. Insomma siate uomini e non cicale; e i vostri paesani vi benediranno, e lo straniero ripiglierá modestia, e parlerá di voi con l'antico rispetto. »

Ecco una di quelle tirate ed apostrofi come talvolta ne fa anche Machiavelli: in istile molto elevato, essa riassume tutto ciò che richiedevano i romantici di quei tempi.

Una volta stabiliti codesti criteri che sono, ripeto, alla base della letteratura moderna, Grisostomo risponde alla domanda del figlio: Che vi pare delle poesie di Bürger? Perché non le traducete? E saranno gustate in Italia come in Germania? Ed aggiunge alla risposta la traduzione in prosa delle due poesie.

Che cosa sono queste ch'egli chiama *romanzi* — oggi diremmo *romanze* — e che propone come modelli di nuova letteratura agli italiani? Sono antiche leggende germaniche che il poeta tedesco ricorda e narra.

In quel tempo parvero cosa nuova; ma, Dio mio!, gl' italiani ebbero anch'essi di tali leggende nel Medio evo. Ricordate la novella del *carbonaio* in Passavanti, ricordate la *Divina Commedia*, la quale, in fondo, è un complesso di leggende che Dante ha fatto rivivere. Naturalmente, la giovane letteratura moderna non ha fatto altro.

La prima romanza di Bürger è intitolata — *Il cacciatore feroce* — ed ha qualche somiglianza con una leggenda del Passavanti. Un conte con tutto il suo corteggio va a caccia: a destra ha un cavaliere, un altro a sinistra. Quello che è a destra rappresenta il genio buono, quello che è a sinistra è il genio cattivo, e parla al conte il linguaggio delle sue passioni: egli infatti ascolta sempre i consigli che gli vengono da sinistra.

Comparisce una cerva: i cacciatori la inseguono, ed essa fugge, fugge, e per raggiungerla bisogna oltrepassare e devastare campi di biada, dove i poveri agricoltori hanno faticato tanto, bisogna dare addosso ad un pastore od al suo armento; e la povera bestia si precipita in un romitorio, ed anche i cacciatori vi si slanciano. Ad ognuno di questi ostacoli il conte si arresta, ed il buon genio lo consiglia a non procedere oltre, e l'altro gli grida sempre: Corri! L'eremita gli dice: Rimanti, rimanti, abbandona la traccia. Non profanare l'asilo di Dio. Il cavaliere a destra ammonisce il conte, il cavaliere a sinistra lo spinge, ed egli grida: Che Dio! Voglio proseguire la caccia, anche a dispetto di Dio. — Ha bestemmiato, ed ecco tosto il castigo: questo è il modo come finivano le antiche leggende. Ad un tratto il conte si ferma, il romitorio, l'eremita, i cacciatori, tutto sparisce: dá fiato alla cornetta e la cornetta non rende suono, vuol gridare e la sua voce non esce, sprona il cavallo ed il cavallo è immobile. Il buio lo circonda, ed ode un mugghiare come di marina lontana, una ciurma infernale lo attornia, un pugno nero gigantesco appare nell'aria, gli afferra la testa e la travolge, sí che fugge e fuggendo è condannato a vedere l' inferno che lo perseguita di giorno e di notte. Egli cacciava la cerva, l' inferno dá ora la caccia a lui; è la legge del taglione, come la si trova talvolta in Dante.

L'altra ballata, piú celebre, contro la quale Monti scagliò i suoi strali poetici, è l'*Eleonora*. Eleonora aspetta il suo fidanzato che deve tornare dalla guerra. Tornano gli altri giovani, e le altre fanciulle godono ed esclamano: *Ben venga!* Ella non vede il suo amante, si straccia la chioma, si getta sul terreno, se la piglia con Dio: — Non ha misericordia Iddio! La madre la sgrida, ed ella nella piena del dolore, seguita ad imprecare. — Ed il paradiso! le dice la vecchia. — Ma Eleonora risponde: Che è mai la beatitudine eterna? Per me il paradiso è star sempre col mio Guglielmo. — Ad un tratto si ode un calpestío di cavallo, l'amante è venuto, ella lo invita a scendere, ma quegli risponde: No, non mi è dato fermarmi qui, vieni, ho preparato il letto nuziale, ma è cento miglia lontano, succingiti, spicca un salto e gettati in groppa al mio morello. — Eleonora dapprima tituba, poi si succinge e va con l'amante. Fa un bel chiaro di luna, e corrono e corrono, e l'amante ad ogni tratto, le dice: — I morti cavalcano in furia. E tu, mia cara, hai paura de' morti? — Ah no! ma lasciali in pace i morti. — Ed egli rinnova sempre la domanda. Giungono ad un cimitero, il cancello è chiuso, ma il cavaliere vi si avventa a briglia sciolta, e ad un colpo del suo scudiscio il cancello cede e si spalanca, ed essi si trovano in mezzo a' monumenti funebri. Ad un tratto il cavallo si ferma e mille larve ballano attorno la ridda infernale. Il cavaliere si trasforma, la sua testa diventa teschio, il suo corpo scheletro; il cavallo sprofondando in una fossa si trae appresso la povera creatura che si dibatte fra la vita e la morte, mentre le larve intuonano un canto funebre.

« Allora sí, allora sotto il raggio della luna danzarono a tondo a tondo le larve; ed intrecciando il ballo della catena, con feroci urli ripetevano questa nenia: — Abbi pazienza, pazienza; se anche il cuore ti scoppia. Con Dio, no, con Dio non venir a contesa. Eccoti sciolta dal corpo. Iddio usi all'anima misericordia. »

Queste due romanze che divisero i letterati in due campi e irritarono tanto Monti, il quale se la pigliava specialmente con le larve che ballano e gridano misericordia, sono tradotte

con molto vigore; in certi punti sentite proprio lo spirito della poesia tedesca. Possono essere gustate in Italia? Berchet dice: No, perché gl' italiani sono increduli: questo gioco di larve è qualcosa di passato per le immaginazioni italiane che son tentate a vedervi il gotico ed il grottesco, perché sono immaginazioni classiche e serene, disposte a ridere di ciò ch' è bello in Germania. E poi, gl' italiani hanno la tendenza ad esaminare le cose poetiche dal punto di vista morale, e diranno che le due ballate sono immorali. Infatti, quale iniquitá maggiore del vedere una giovane che bestemmia Dio, non perché empia, ma perché addolorata, e che avrebbe diritto ad una certa commiserazione, vederla sprofondare sotterra sotto il peso dell' ira divina? E poi, l'ombra dello sposo aggiunge al danno l' ironia. In tutto questo è qualche cosa di crudele, di oltrepassato che deve offendere il senso morale degl' italiani. I tedeschi ci vedono alcunché della loro nazione, ci trovano un interesse storico, il quale afforza l' interesse poetico. D'altra parte dicono che le romanze sono immorali; ma che un popolo abbia vero e profondo sentimento di Dio e la bestemmia sia per lui una ribellione a tutte le leggi divine ed umane, ed allora non gli parrá strano che una offesa infinita riceva pena infinita.

Qui comincia proprio la parte debole della lettera di papá Grisostomo. I principii generali che vi si trovano esposti, sono immortali; ma quando l'autore va piú al particolare e ci mette innanzi le due poesie di Bürger come modelli e sostiene che presso di noi non possono piacere perché prive di interesse morale e storico, — allora scopre la parte difettosa e morta del romanticismo.

Manzoni voleva che chi legge una poesia, non solo ci vedesse una cosa vivente prodotta dalla fantasia; ma ancora qualche cosa di positivo e di reale. Capite quindi perché immaginò i *Promessi Sposi* a quel modo, e confuse il vero poetico con il vero storico. Nello stesso errore cadde Berchet, il quale pensava che una poesia, anche se non storica, debba contenere almeno un fatto creduto una volta dai nostri antenati, perché possa produrre impressione.

Anche oggi, se vi leggessi la novella del *carbonaio* di Passavanti, vi farei drizzare le chiome. C' è niente di piú grottesco di Ugolino, quella testa che è *cappello* all'altra testa e la rode? Ma chi mai, leggendo i versi di Dante, dice: Questo è grottesco? Chi mai ha potuto ridere cominciando a leggere:

La bocca sollevò dal fiero pasto, ecc.?

E qui, quando leggo certe cose divinamente rappresentate, che m' importa della logica e di tutte le distinzioni che facciamo a freddo? L' interesse storico non ha niente a vedere con la poesia, la quale anche cose straordinarie e fuori natura può rappresentare, purché le rappresenti con tale colorito da non lasciarci tempo per difenderci dall'entusiasmo e domandarci: È vero? Cosí vi spiegate l' interesse che vi ispira Dante, Ariosto, il piú bizzarro fra i poeti, e anche qualche brano di queste due romanze.

E che ci ha da fare l' immoralitá? Berchet osserva che gli italiani trovano immorali le poesie di Bürger, mentre non dicono immorale la famosa novella della *Pineta* in Boccaccio, — la quale narra di una fanciulla che nega di condiscendere alle preghiere dell'amante e conserva la castitá ed è punita coll' inferno. — È evidente che l'essere una poesia bella o brutta non dipende da alcun contenuto morale. Possiamo chiamare belle le due romanze, anche se c' è qualche cosa di troppo crudele, perché ammaliato dalle vibrazioni d'una fantasia ardente, il senso morale rimane immobile. È brutta quella novella di Boccaccio? Ma tutte bisogna dunque bruciarle, perché tutte immorali. Non sentite che appunto quella censurata da Berchet è un capolavoro, perchè è una fine caricatura delle esagerazioni ascetiche? Dicendo che Dio manda all' inferno una donna che non vuol fare all'amore, Boccaccio maliziosamente dá addosso ai frati che proibivano alle donne di far all'amore.

Queste false opinioni sono la parte fragile del romanticismo e, finita la lotta, hanno perduto ogni valore, ogni senso di veritá.

Mi domanderete: Che valore ha questa lettera? Passerá ai posteri, come, per esempio, i giudizi critici e storici di Manzoni che hanno conservato grande valore letterario, anche quando quelle questioni hanno perduto importanza? Ha essa un vero valore letterario assoluto?

Grisostomo fa la parte di un vecchio papá, non affetta alcuna conoscenza filosofica, di poetiche e di dottrine, anzi le abborre; è l'uomo di buon senso che ragiona col senso comune, con l'esperienza e disprezza le teorie e le astrazioni. Quindi c' è nella lettera un certo sapore che rende caro quel Grisostomo, perché niente vi è di piú pedantesco di chi vuol fare il pedante quando non può: era il caso di Berchet che allora non aveva conoscenze di filosofia, specialmente di filosofia tedesca. E poi c' è una qualitá che tante volte abbiam notata in Manzoni, una certa misura, per cui dice quello che crede vero, senza mischiarsi nelle passioni contemporanee, senza esagerare per spirito di contraddizione le sue opinioni, ed ammettendo anche qualche lato di ciò che dicono gli avversari. Sostiene per esempio, che la letteratura deve essere popolare, ma Petrarca che fu? Non poeta popolare, anzi il primo della letteratura parassita d' Italia. Dunque sputeremo addosso al Petrarca? E Parini? È pregno d' imitazione classica e non è popolare. — Ma Berchet non dice il perché di tutto questo, parla come sente e non si spiega quello che sente, e si affida al suo buon senso, che rende anche oggi interessante la lettera di Grisostomo.

E poi, essa è penetrata di una certa ironia che vi aleggia in segreto, e dá grazia e lepore allo stile naturale ed alla lingua corrente, — ironia che solo chi ha fiuto fino può distinguere, ma che all'ultimo si rivela e si traduce in grossa risata. Il papá, dopo tante spiegazioni, conchiude: — Figliuol mio, pensa che ho scherzato; devi ritenere il contrario di quello che ti ho detto, devi stare a ciò che ti dice il tuo maestro. — Quindi difende le opinioni de' classici, ma in modo da farne subito vedere l'assurditá e muovere a riso. Per esempio: — Studiare le letterature straniere? Ma se abbiamo Dante, Petrarca, Boccaccio e

tanti altri grandi scrittori! Lavorare? Ma a che, se abbiamo tante glorie! Chi ardirá mettere le letterature straniere a paragone con l' italiana? Vorresti innamorarti del romanticismo? « Questo voler dividere i lavori della poesia in due battaglioni, *classico* e *romantico*, sa dell'eretico; ed è appunto un trovato di eretici; e non è, e non può essere cosa buona, da che la Crusca non ne fa menzione e neppure registra il vocabolo *romantico*. » Dire queste cose di Manzoni, di Grossi e di tanti altri, era lo stesso che muovere a riso.

E poi:

« Sia pur vero l'ozio letterario, di che ne si vuole rimproverati. Ma che potete voi dire di piú lusinghiero per noi? Questo nostro far nulla per le lettere, non è egli il documento piú autentico della ricchezza che n'abbiamo? Chi non ha rinomanza, stenti la sua vita per guadagnarsela. Chi non ereditò patrimonio, sudi la vita a ragunarne uno. La letteratura d' Italia è un pingue fedecommesso. Bella e fatta l' hanno trasmessa a noi i padri nostri. Né ci stringe altro obbligo che di gridare ogni dí trenta volte i nomi e la memoria de' fondatori del fedecommesso, e di tramandarlo poi tal quale a' figli nostri, perché ne godano l'usufrutto e il titolo in santa pace ».

E finisce con una botta ai puristi ed ai classici:

« E tu, allorché uscirai di collegio, preparati a dichiararti nimico d'ogni novitá; o il mio viso non lo vedrai sereno *unquanco*. *Unquanco*, dico; e questo solo avverbio ti faccia fede che il vocabolario della Crusca io lo rispetto; *comeché io, conciossiaché di piccola levatura uomo io mi sia, a otta a otta mal mio grado pe' triboli fuorviato avere, e per tal convenente io lui, avegna Dio che niente ne fosse, in non calere mettere parere disconvenire non ardisco* ».

Quando scriveva Berchet, non erano comparsi né i *Promessi Sposi*, né le *Mie prigioni*. Fu il primo ad esporre quelle idee in forma popolare, in lingua corrente e con tanta moderazione. C' è dunque, nella sua lettera molto da renderla importante.

Che cosa le manca, sicché rimarrá solo come curiositá, non come un lavoro d'arte? Le manca quel *rilievo* della forma, che

la imprigiona e le dá de' caratteri tali da farla rimanere impressa nella mente del lettore. È scritta un po' *currenti calamo*: allo stesso modo l'autore scrisse alcuni articoli nel *Conciliatore*, notevole fra gli altri uno in cui attribuiva alle signore romantiche milanesi molti spropositi sul romanticismo, scritto con certo spirito. E gli articoli e la lettera si possono ricercare da chi voglia fare un buono studio di Berchet, ma a' posteri non ne passerá nulla.

Domanderete: Berchet ha scritto poesie romantiche? Sí; mentre combatteva nel *Conciliatore*, volle aggiungere alla dottrina gli esempi. Quando Grossi lavorava all'*Ildegonda*, egli compose il *Cavaliere bruno*, novella in ottava rima che non compí, sentendo forse non averne la forza — i *Visconti*, e infine la piú importante, quella che piú si avvicina al nuovo genere al quale si volse dopo, il *Castello di Monforte*, in cui troviamo il primo esempio di quei decasillabi che adoperò con tanto splendore nell'*Esule di Parga*. La forma romantica c' è, gli argomenti son presi da leggende e tradizioni, la forma è mescolata o, come egli dice, epico-lirica; ci sono tutte le novitá. Ma codeste poesie sono come quel suo cavaliere che all' improvviso vide mutarsi la testa in teschio, il corpo in scheletro. C' è lo scheletro della forma romantica, manca ancora l' ispirazione e il movimento che dovrebbe coprirlo di carne, dargli colore e farne cosa viva. Ancora è imitazione di pure forme, fatta a tentoni, né vi si sente l'*io*, il poeta.

E sempre l'*io*? Un uomo che la natura ha creato artista davvero, non ha bisogno di essere spinto dalle passioni a produrre. Manzoni, per esempio, innanzi a Carmagnola, innanzi a Renzo e Lucia si scalda; quelle carni diventano il suo mondo, non vede niente fuori di esse ed ei le tratta come cosa sua. Diverso è l'artista d'occasione, l'artista *du quart d' heure*, il quale per essere artista ha bisogno di sentire le punture della passione.

Tal' è Berchet. La materia sinora non lo interessa abbastanza, è morta. E se fosse rimasto a Milano, come Manzoni e Grossi, probabilmente avrebbe fatto prima la traduzione delle

romanze spagnuole e di scrittori inglesi, francesi e tedeschi, ma in lui non si sarebbe rivelato l'artista.

Invece, quando dové abbandonare Milano e gittare cosí ogni ritegno, e sentí i dolori della solitudine, della miseria, e il caldo amore di patria, quando tutti questi affetti operarono nel suo animo; allora poté mandar fuori canti immortali. Poi si riposò quasi stanco e ridiventò il Berchet romantico, con le romanze spagnuole. Dobbiamo dunque esaminare l'esule in cui accanto al cittadino sdegnoso vedremo sorgere il grande poeta.

[Roma, 22, 23 e 24 marzo 1874.]

IX

GIOVANNI BERCHET

NONA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Abbiamo lasciato Berchet ancora a Milano, prima imitatore di Parini e di Foscolo, poi battagliero romantico che scrive nel *Conciliatore*, detta la lettera di Grisostomo, canta leggende come *Il Sire di Monforte*, il *Cavaliere bruno, Abore e Signilda*, ed altre cavate dal Medio evo.

Ora, siamo al passaggio ad una terza forma poetica — quando Silvio Pellico e Maroncelli pigliavano la via dello Spielberg, ed egli quella dell'esilio —; fermiamoci un poco ed esaminiamo questo passaggio.

Sotto governi non liberi, quando la nazione è ancora in istato di decadenza o di mezza coscienza, anche i piú forti ingegni sentono la fatalitá della situazione, e ve ne accorgete dagli argomenti che scelgono e dalla forma piú ironica che indegnata la quale accompagna lo sviluppo dei loro argomenti. Ricordate que' due versi di Alfieri che caratterizzano sí bene Michelangiolo il quale neppur lui, si poté sottrarre alle influenze che lo circondavano:

> Michelangiol da' rei tempi costretto
> Eroi dipinse a cui fu campo il letto,

dipinse i Medici voluttuosi.

Dalla differenza degli argomenti potete conoscere le vicende della storia di un popolo. Chi succede a Dante? Chi succede ad Ariosto? L'Accademia della Crusca, uomini come il Salviati che disputano sull'origine della lingua italiana e sul come s' ha da scrivere italiano, — questioni secondarie occupano gli ozi degli spiriti.

L'uomo non può vivere sempre in un certo ozio, ha passioni e, quando non è dato ad esse lo sbocco naturale, si volge alla parte piú ignobile e piú grossolana della vita.

Quando un uomo non ha grandi pensieri che alimentino il suo cervello, la sua volontá va a cadere tra le donne, nelle cantine, presso le tavole da giuoco. Ne' nostri piccoli paesi dove domina quest'ozio, ciò a cui badano i nostri galantuomini oziosi sono appunto il vino, le donne, le carte. Salendo piú su nella societá, quando i cosí detti letterati non hanno argomenti alti da scegliere, scrivono delle pulci e di altre picciolezze, e vi mettono tutta la passione come se si trattasse di questioni di vita e di morte: ciò caratterizza un popolo nel quale la parola non è libera.

Milano, al tempo di cui trattiamo, era giá in un periodo di risorgimento; la coscienza italiana si formava; ma era ancora un periodo di compressione. Quali argomenti sceglie lo stesso Manzoni e Grossi e Cantú? Si rifugiano nel Medio evo, nel campo storico al quale danno tanta importanza, e sotto nome di forma popolare, scelgono una forma misurata, in cui tutto è determinato, con certi *se* e certi *ma*; niente è detto in modo assoluto, ogni cosa entra nell'altra; e quindi il sentimento che accompagna la forma è l' ironia. Berchet ha in modo stupendo ritratto questo stato:

. . . . . Che giova? Siam nati a servir.

L' ironia è la coscienza di essere obbligati a rimanere in quelle condizioni. Anche in Manzoni trovate siffatta specie d' ironia: per esempio quando vi parla de' soldati che scorazzavano pel paese e toglievano l'onore alle fanciulle, il poeta sorride e dice: Il mondo è stato sempre cosí.

Ed il nostro Berchet, prima classico, poi romantico, che argomenti sceglie? Per che si appassiona? Scava leggende tedesche, ricorda tradizioni del Medio evo, i *Visconti*, il *Sire di Monforte*, si appassiona per questioni puramente letterarie, come quelle dell'unitá di tempo e di luogo, de' caratteri delle romanze e delle ballate, de' metri poetici e simili. Anche quando esamina l'*Eleonora* ed il *Cacciatore feroce* di Bürger si occupa appunto di questioni secondarie. L'*Eleonora* è soggetto morale, o soggetto storico? piacerá in Italia? con quale metro tradurla? E non solo vi si appassiona lui e ne parla col linguaggio degli uomini compressi, con l'ironia; ma i contemporanei, a queste che oggi paiono freddure, annettevano tanta importanza, che vi scandalizzerei dicendovi i mezzi iniqui ai quali ricorsero le due parti — classici e romantici — e le insidie, e le accuse, le calunnie, le delazioni al governo per abbattere gli avversari.

Codesta *Eleonora* di Bürger, di cui tanto si disputò allora, che ha in sé d' importante e di nuovo? Berchet, che ne parla cosí a lungo nella celebre lettera di Grisostomo, ha veduto veramente ciò che vi è di vivo, ciò che poteva con ragione opporre ai classici? Oppure non ha veduto se non quelle freddure su cui il romanticismo si poggiava per la sua guerra futile al classicismo? Guardando cosí le cose, potete vedere quanto era ristretto l'orizzonte di Berchet allorché stava a Milano con Manzoni, con Grossi, con Cantú, con Tommaseo, con Pellico, con Torti.

Se si fosse messo dal punto di vista al quale accenno comprendete che cosa poteva dire a' classici, e come avrebbe impedito al Monti di rispondergli. Poteva dire: Poco importa che l'*Eleonora* sia leggenda tedesca e di secoli passati, e rappresenti il fantastico di tempi creduli riprodotti da Bürger. Queste sono accidentalitá nella poesia. Molti dei poeti tedeschi che hanno rappresentato siffatte leggende sono morti, e Bürger stesso è rimasto nel second'ordine, quantunque Berchet lo metta accanto a Schiller ed a Goethe.

Avrebbe potuto aggiungere: — c' è nella *Eleonora* una di quelle idee poetiche le quali rendono immortale un poeta, quando

ad esse sa trovare la forma adeguata? — Che cosa è infatti la leggenda di Bürger? Ma è la Francesca da Rimini, trasportata dall' inferno sulla terra, è l'amore spinto sino all' infinito, sino a farsi un Dio dell' innamorato, o, come dice altrove Berchet stesso, sino a farsene un idolo, sino alla negazione di Dio, sino a trovare tutto nell'oggetto del proprio amore. Ed ecco una di quelle idee poetiche che rendono eternamente giovani Giulietta e Romeo, Francesca e Paolo, e, se alla sua idea il poeta avesse trovato forma adeguata, avrebbe dato eterna freschezza al viso di Eleonora.

Gli amanti sogliono dire: Sarò sempre con te, in vita e in morte, non ci divideremo mai. Che è tutto ciò? Oggi sono frasi: ma Eleonora è la frase diventata realtá. Sempre con te in vita e in morte! Eleonora, trasportata nel turbine della corsa vertiginosa, va a sprofondare in una fossa e rimane eternamente abbracciata con l' innamorato. — Volevi pace col morto, ed avrai pace col morto! — Francesca da Rimini anch'ella non si può dividere da Paolo:

« Questi che mai da me non fia diviso »

e nell' inferno corre e corre sempre con Paolo, con lui eternamente infelice. L' Eleonora è la stessa situazione trasportata in terra, è l'amante che si ribella a Dio perché perde l'amato, e dice alla madre che non avrá piú pace senza lui, e con l'ombra di lui va a cadere nella fossa. Giá vedete in questa poesia un' idea grande ed altamente poetica.

E Berchet poteva ancora dire: l' importanza di questa poesia non è nell' idea stessa la quale ha riscontro in Dante, in Shakespeare, in Byron; ma è la forma nuova che metto innanzi a voi, avvezzi alla forma lisciata e pulita di Monti. È la forma diretta ed immediata, senza descrizioni, senza movimenti rettorici, senza altro calore da quello che viene di dentro dalla cosa stessa. Sono tutte proposizioni principali che corrono rapidamente l'una appresso all'altra; è la vita concentrata nel punto che vi sta innanzi, senza ornamenti, senza fiori: è la forma moderna, la stessa forma grande di Dante e di Shakespeare.

Credete che l'autore cominci con una falsa esaltazione rettorica, dicendo: Chi è quella giovane innamorata tutta pensosa? Chi son quelli che accorrono da ogni parte? Perché quella giovane ad un tratto, si gitta per terra? Tutto ciò è falso, è rettorico, proprio dei nostri poeti classici. Bürger comincia direttamente e subito vi mette in mezzo all'azione. Ed ecco come:

« Sul far del mattino Eleonora sbalzò agitata da sogni affannosi: Sei tu infedele, o Guglielmo, o sei tu morto? E fino a quando indugerai? ».

Cosí sin dal principio e nel modo piú semplice vi trovate nella situazione. Quando la fanciulla si accorse che Guglielmo era morto « si stracciò la nera chioma, e furibonda si buttò sul terreno ». Son tutte proposizioni principali e senza sviluppo. Qui comincia intanto un dialogo stupendo.

« Accorse precipitosa la madre — O Dio, misericordia! Che hai, che t'avvenne, figlia mia cara? — E se la serrò fra le braccia.

— O madre, madre! È perduto, è morto. Or vada in rovina il mondo, e tutto vada in rovina! Non ha misericordia Iddio. Ahi me misera! misera! »

Il motivo delle parole della madre è questo: — Tu dei fare il volere di Dio. Ed il motivo delle parole della figlia è: — Dio non può dar vita ai morti, non ha misericordia. Sono due pensieri popolari, comuni, niente ricercati. Nel popolo trovate sovente la vecchiarella che si scandalizza quando la figliuola bestemmia, e la figliuola forsennata che si ostina a bestemmiare. La fine è:

« Senza di lui, né sulla terra né fuori della terra posso aver pace io mai ». Fra il principio e questa fine, è sempre lo stesso il pensiero della madre, sempre lo stesso quello della figlia; ma è sviluppato con un *crescendo*, affannoso nella prima e disperato nella seconda. Eleonora esclama: « Non è piú, non è piú; egli è perduto per sempre ». Cosí fanno specialmente le donne:

nella piena della passione un solo pensiero si ripete piú volte. È un ritornello, con ripetizioni di frasi, cui sempre si aggiunge una frase nuova con una nuova idea. Cosí: « Spegniti, luce mia, spegniti in perpetuo. Muori, muori sepolta nella notte e nell'orrore! No, non ha misericordia Iddio. Ahi me misera! misera! ». Piú tardi: — « Spegniti, luce mia, spegniti in perpetuo. Muori, muori sepolta nella notte e nell'orrore! Senza di lui, né sulla terra né fuori della terra posso aver pace io mai ». Sono due motivi simili che si vanno sviluppando gradatamente.

Quando la giovane ebbe pronunziate le ultime parole, « si percosse il seno, si storse le mani, fino al tramonto del sole, fino all'apparire delle stelle auree per la volta del cielo ». La parola è finita, comincia l'azione, il fatto non è che quella parola realizzata.

« Quand'ecco trap trap trap un calpestio al di fuori come una zampa di destriero; e strepitante nell'armadura smontare agli scalini del verone un cavaliere. E tin tin tin, ecco sfrenarsi pian piano la campanella dell'uscio; e da traverso l'uscio venire queste distinte parole: — Su, su! Apri, o mia cara, apri. Dormi tu, amor mio, o sei desta? Che intenzioni sono ancora le tue verso di me? Piangi, o sei lieta? »

In apparenza è il cavaliere che torna, ma è l'ombra sua. Notate con che rapiditá, con che movimento si va sempre innanzi da un punto all'altro, senza stagnazione, mercé quella forma diretta, senza frasche che servano di distrazione.

Comincia la corsa. L'amante dice: — Ti condurrò meco

« vieni, succingiti, spicca un salto e gettati in groppa al mio morello. Ben cento miglia mi restano a correre teco quest'oggi per arrivare al letto nuziale. — Oh cielo! e tu vorresti in questo sol giorno trasportarmi per cento miglia fino al letto nuziale? Odi come romba tuttavia la campana: le undici sono giá battute. — Gira, gira lo sguardo. Vedi, fa un bel chiaro di luna. Noi e i morti cavalchiamo in furia. Oggi, sí quest'oggi, scommetto che ti porto nel letto nuziale. — E dov' è dimmi, dov' è la cameretta? E dove, e che letticciuolo nu-

ziale è il tuo? — Lontano, lontano di qui... in mezzo al silenzio... alla frescura... angusto... Sei assi... e due assicelle... — V' ha spazio per me? — Per te e per me. Vieni, succingiti, spicca un salto e gettati in groppa. »

Sentite giá tutto il freddo che viene dall'equivoco terribile: le sei assi con le due assicelle sono la bara. E la corsa com' è descritta? L'autore vi consacra otto o dieci strofe. Uno scrittore classico descriverebbe il chiaro di luna, le stelle, i luoghi per cui passano i due amanti, e farebbe una descrizione magnifica, cioè una cosa tutta convenzionale. Qui è un motivo solo: sono certe frasi che tornano sempre accompagnate da una nuova, la quale indica il progredire della corsa, l'andar sempre innanzi. Qual è il motivo?

« Arri, arri, arri! salta, salta; e l'aria sibilava rotta dal gran galoppare. Sbuffavano cavallo e cavaliere, e sparpagliavansi intorno sabbia e scintille. »

Poche linee: la sabbia che salta in aria con le scintille, l'aria rotta con violenza, ecco il motivo che trovate riprodotto ad ogni nuova fase della corsa, come un ritornello. Come si fa ora a particolareggiare questa corsa? Avete spesso notato che fuggendo velocemente pare che non vi moviate voi, ma quanto vi circonda. L'autore rappresenta questo fenomeno variando i luoghi per cui fa passare i due amanti.

« A destra e a sinistra deh! come fuggivano loro innanzi allo sguardo e pascoli e lande e paesi! Come sotto la pesta rintronavano i ponti! — E tu hai paura, o mia cara? Vedi bel chiaro di luna! Arri! Arri! I morti cavalcano in furia. E tu mia cara, hai paura de' morti? — Ah no! ma lasciali in pace i morti. »

Questo è un altro ritornello che si ripresenta ad ogni accidente della corsa. A mezzanotte, secondo le antiche leggende compariscono le larve: il cavaliere le chiama,

« e obbedienti alla chiamata quelle correvano veloci, arri arri arri! lí lí, nelle peste del moresco. E va e va e va; salta salta salta; e l'aria

sibilava rotta dal gran galoppare. Sbuffavano cavallo e cavaliere, e sparpagliavansi intorno sabbia e scintille.

Deh come fuggivano a destra, come a sinistra fuggivano e montagne e piante e siepi! Come fuggivano a sinistra, a destra, e ville e cittá e borghi!

— E tu hai paura, o mia cara? Vedi bel chiaro di luna! Arri, arri, arri! I morti cavalcano in furia. E tu, mia cara, hai paura de' morti? »

Piú in lá incontrano le ombre de' condannati a morte, e non fuggono piú alberi e ville, ma cielo e stelle. « Ogni cosa che la luna illuminava d' intorno, deh come ratto fuggiva alla lontana! Come fuggivano e cieli e stelle al disopra di lui. »

E sempre il ritornello: hai paura de' morti?

Ecco ciò che si può chiamare la forma di questa poesia.

È forma bella, perfetta? Se dovessi dirvi le mie impressioni, noterei che c' è qualche cosa di manierato e di affettato: si vede una forma congegnata *a priori* in tutti quei motivi e ritornelli troppo frequenti: qui è la linea che separa i poeti di second'ordine da Goethe, per esempio, il quale rappresenta molte leggende tedesche con severa e divina semplicitá. Qui c' è alcunché d' *industria*, sí che non possiamo accettar tutto come naturale. Ma alla forma compassata de' classici, Berchet poteva opporre i lineamenti generali di questa, che sono i lineamenti d'una letteratura nuova, la quale oggi attende ancora in Italia chi si faccia a riprodurla.

Veniamo ora al Berchet che lascia Milano e prende la via dell'esilio. Finora ha rovistato leggende tedesche, ha cavato i suoi soggetti dal Medio evo, ha discusso di forme romantiche, si è perfezionato nei metri, ha composto romanze e ballate: tutti esercizii letterari nei quali non è ancora niente che si mova e viva. Esule, entra nel suo petto un uomo nuovo, — l'amore della patria, l'odio per lo straniero, il pungolo dell'esilio, il dolore della miseria, e poi uscire dallo stato di compressione di Milano, essere libero ed avere il piacere di dire ciò che si vuole; — sotto queste nuove impressioni Berchet compone i *Profughi di Parga*.

C' è qui un uomo nuovo e che cosa è quest'uomo nuovo? Credete che uno il quale abbia quarant'anni quanti ne aveva allora Berchet, prima tutto Parini e Foscolo e Monti, poi tutto leggende romantiche, si possa spogliare ad un tratto de' caratteri acquistati? E, quantunque abbia in sé un mondo morale diverso non debba ritenere traccia alcuna dell'uomo che se ne va? Uomini nuovi che spuntino come funghi, non ce ne sono. Anche in questa poesia, in cui rappresenta sé stesso, lo vedete incalzato dalle forme anteriori, vedete le orme non ancora svanite di ciò ch'egli era stato prima. Come il geologo nelle nuove formazioni trova vestigi delle formazioni antecedenti, meno perfette, — cosí nell'ordine morale, quando un uomo entra in situazione nuova dalla quale è prodotta una trasformazione compiuta, non sen vanno tutte e ad un tratto le reliquie del suo stato primitivo. Gettate gli occhi sui *Profughi di Parga*, e subito trovate vestigi del classico imitatore di Parini e Foscolo e Monti, i vestigi del romantico traduttore e imitatore di Bürger e delle romanze e delle ballate, dei nuovi generi letterari a' quali si dava allora tanta importanza.

Che è infatti il principio dei *Profughi*? Ricordate con quanta semplicitá comincia Bürger. L'autore poteva dire: L'esule disperato, sta per gettarsi nel mare. Invece si presentano reminiscenze classiche, le stesse reminiscenze che si affollavano innanzi alla mente di Manzoni, il quale anch'egli dapprima fu classico. Ricordate la divina poesia:

S'ode a destra uno squillo di tromba,
A sinistra risponde uno squillo...

Quando i due campi s' incontrano, il poeta finge ignoranza e stupore che non ha e domanda:

Chi son essi? Alle belle contrade
Qual ne venne straniero a far guerra?
Qual è quei che ha giurato, la terra
Dove nacque far salva, o morir?

Berchet sapeva di chi parlava eppure comincia chiedendo:

> Chi è quel greco che guarda e sospira,
> Lá seduto nel basso del lido?
> Par che fissi rimpetto a Corcira
> Qualche terra lontana nel mar.
> Chi è la donna che mette uno strido
> In vederlo una rocca additar?

Né si contenta di questa strofa, ma in parecchie altre continua ad interrogare allo stesso modo. Quali sono i difetti di questa forma rettorica? Dapprima, c' è esaltazione fittizia, supponendo ignorato ciò che veramente si conosce — poi c' è sostituzione di sentimento artificiale al sentimento profondo di tutta la poesia, perché qui il lettore non sa chi sia l'esule, né di che si tratti, né chi sia la donna innamorata. Immaginate che andando a Capodimonte vediate un uomo che voglia gittarsi giú dal ponte della Sanitá, ed uno che lo trattenga: vi appressate e chiedete freddamente: — cos' è stato? di che si tratta? — perché il vostro interesse è superficiale. Cosí qui è un sentimento superficiale ed estraneo al vero interesse poetico: non ci è la forma diretta la quale vuole si entri subito in materia, senza fiori e descrizioni.

Un inglese salva l'esule; la donna narra all' inglese l'eccidio di Parga, e intanto l'autore vi fa una descrizione dell'alba:

> Nunziatrice dell'alba giá spira
> Una brezza leggiera leggiera
> Che agli aranci dell'ampia Corcira
> Le fragranze piú pure involò.

Ancora reminiscenze classiche. Credete che mentre stiamo attendendo l' incontro dell'esule con l' inglese, cioè la crisi, possiamo leggere con pazienza tre o quattro strofe sull'aurora e sul sole, descrizione alla maniera dei classici, che serve a distrarci ed a toglierci dal vivo della situazione?

E quando la greca narra i mali della patria, credete che parli come Eleonora, da donna, esponendo le sue impressioni

femminili ed il dolore, non tanto di aver perduto la patria — perché non è obbligata ad essere patriota — ma de' fratelli e de' parenti morti? Per esempio ella dice:

> No, per Dio! non si serva al tiranno.

Una voce femminile non pronunzia di queste parole, per cui ci vuole l'uomo e il patriota. Cosí fatti ornamenti tolgono interesse al racconto.

Quando infine il greco e l' inglese stanno insieme, sono rapidi e concitati come chiede il soggetto? No, sono come due oratori alla tribuna, e l'uno sviluppa le sue ragioni, e l'altro gliele ricaccia in gola. — Questo racconto è troppo lungo perché ci sia la forma diretta e popolare come voleva Berchet. Il classicismo insegue ancora il poeta mentre egli si volge ad un'altra forma.

E sentite ancora il romantico in questa poesia, lo scrittore del *Conciliatore*, l'autore della lettera di Grisostomo, colui che stava sempre in mezzo alle questioni dei classici e dei romantici: lo sentite specialmente nella forma che sceglie. Annette molta importanza a quella che chiama forma epico-lirica, combattendo i classici ch'erano o soltanto epici o soltanto lirici. E ad essi oppone anche la varietá dei metri.

Che cosa è la poesia epico-lirica per Berchet? Certo, avete veduto qualche *vaudeville*, come li chiamano i francesi. Prima si racconta, poi, ne' momenti di passione, i personaggi si avvicinano agli spettatori ed intuonano una canzonetta. Berchet ha veduto cosí la forma epico-lirica: prima narra e descrive, poi canta, in piccoli versi, in decasillabi fulminanti invece di vedere in essa la fusione delle due forme, invece di considerarla come una cosa sola. È ancora la scuola romantica e popolare che si presenta com'era allora in voga, e come continuava ad avere influenza su lui.

E qual è il mondo morale de' *Profughi di Parga*? Ci sono gli stessi sentimenti dominanti nella scuola romantica, — la rassegnazione, la preghiera, la fratellanza degli uomini, il perdono

delle offese, tutte le virtú cristiane di cui un' immagine cosí splendida è nei *Promessi sposi*, quelle virtú che furono foggiate a tipi ed a statue nelle *Ermengarde* e nelle *Bici*, piú tardi nelle *Lucie* e nelle *Angiolemarie*. Qualche cosa di quel perdono agli offensori, qualche cosa di troppo morbido e gentile nella donna, e nell' inglese vi rivela la presenza di un certo spirito romantico, vi dice che Berchet non ha interamente scossa la polvere da' suoi sandali, non è proprio fuori della situazione precedente.

Pure sentite che questa è poesia nuova, che ci è altro spirito, altre idee, altra forma. L'autore non è piú l' imitatore che scrive il *Sire di Monforte*. C' è qui un'anima che brucia, che ha bisogno di esprimere i suoi sentimenti in forme nuove anche in mezzo alle reminiscenze, con colori nuovi anche fra i colori classici e romantici. Per dirla in breve, è una forma vecchia dominata da un uomo nuovo e da una nuova poesia.

Qual' è la nuova idea che mostra il gran salto fatto dal poeta passando dalla scuola liberale alla scuola democratica, dalla scuola della rassegnazione e dell' ironia a quella della indignazione, da una scuola che vuole il limite ad un'altra che cerca l' infinito, quando esso abbia per base un sentimento vero? Il *Profugo di Parga* è Giovanni Berchet, è l'amore di patria spinto sino all' infinito, tanto che la patria diventa idolo ed esclude ogni altra passione. Ed è una patria di cui si parla non nell'ebbrezza del possesso, ma nell'angoscia della perdita, nel desiderio di riaverla, nel dolore d'esserne esiliato, e nel dolore, anche piú angoscioso, prodotto dalla compassione altrui, spesso dalla compassione degli stessi oppressori.

Tutti sapete il soggetto de' *Profughi*. Parga è venduta dagli inglesi ad Alí Pasciá: i pargalioti emigrano in massa a Corfú. Colá uno di essi il quale aveva con sé una greca, disperato, si getta nel mare, ed è salvato da un inglese. Le profferte di quest'ultimo, egli le respinge sdegnoso. I *Profughi* si compendiano nell'ultima scena, il resto è semplice preparazione.

C' è qualche cosa che in astratto pare gigantesca, ed anche ingiusta. Eppure sentite ch' è cosa viva, perché ei scrive, pensa e sente cosí. L' inglese dice all'esule, dopo averlo salvato: non

sei misero tu solo, è anche misero chi appartiene ad una patria infamata. E poi:

> Per l' ingiuria che entrambi ha percosso,
> Or tu m'odi, o fratel di dolore!
> Io né il suol de' tuoi padri a te posso,
> Né la bella ridar libertá;
> Ma se in te non prevale il rancore,
> Se preghiera fraterna è gradita,
> Dal fratello ricevi un'aïta
> Che men grami i tuoi giorni fará.

È forse linguaggio di uno che insulta?

L' inglese vuole pigliarsi spasso del greco ed umiliarlo?

Noi che guardiamo le cose in modo pacato sentiamo che l' inglese mette tutta la sua delicatezza e cordialitá in quest'offerta. Se la facesse ad un uomo che non fosse infelice, che non avesse bisogno, starebbe bene, perché ciò che si offre col cuore si accetta col cuore. Ma ad un uomo caduto nel bisogno, che tutti sanno ridotto a stentare la vita, l'offerta anche piú delicata non può riuscire gradita. C' è nella situazione qualche cosa che vela la veritá e muove subito al rifiuto come se si trattasse di umiliarti e di disprezzarti, e di crederti capace di tendere la mano. E tenderla poi a lui, a chi ti ha venduto la tua patria!

Guardando la poesia in astratto, dal punto di vista della giustizia e della veritá, pare che l'esule oltrepassi ogni limite, e siamo disposti a pensare come la greca, la quale voleva indurlo ad accettare. Ma l'autore, infiammato dalle sue rimembranze, si trasporta in altro campo e vi presenta un uomo pieno di passione, sí che sentite tutta la realtá di queste parole:

> Tienti i doni e li serba ne' guai
> Che la colpa al tuo popol matura;
> Lá, nel dí del dolor, troverai
> Chi vigliacco ti chiegga pietá.
> Ma v' è un duolo, ma v' è una sciagura
> Che fa altero qual uom ne sia côlto:
> E il son io; — né chi tutto m' ha tolto
> Quest'orgoglio rapirmi potrá.

Quante volte, oppressi dalla tirannide, leggevamo questa strofa, ci sentivamo percossi da un non so che per cui ci sentivamo sollevare, e dicevamo: ecco un monumento della dignitá umana! Quando un uomo, credendosi umiliato, fa della sventura il suo orgoglio e si pone al di sopra di chi lo compiange è in lui del dantesco. E c' è del vero, c' è un forte sentimento il quale non poteva esprimersi se non in quel modo epico e sublime. Qui è la parte viva della poesia, ciò che la rende in certo modo originale.

Passerò ora a spiegarvi come da quel sentimento nascano le forme che de' *Profughi* fanno la prefazione delle altre liriche patriottiche di Berchet.

[Roma, 29, 30 e 31 marzo 1874.]

X

GIOVANNI BERCHET

Decima lezione del prof. Francesco De Sanctis.

Abbiam veduto, nell'*Esule di Parga*, reminiscenze classiche e romantiche. Guardando a quella varietá di metri e di generi, a quel miscuglio di epico e di lirico, giá si scorge una forma nuova, romanza o ballata. Chi si ferma alle descrizioni, alle tirate, alla soverchia abbondanza di dialoghi vuoti di azione, vi troverá reminiscenze classiche, reminiscenze di Monti e di Foscolo: ma chi poi profonda lo sguardo nei sentimenti che danno vita alla poesia, si accorgerá di avere innanzi nuovo contenuto in forma nuova.

Ci trovate, come protagonisti, l'esule ed Arrigo. Non sono due persone: in essi la personalitá è appena abbozzata. Sono due sentimenti, che con vivacitá potevano essere appresi da chi aveva abbandonato da poco la patria sua, lasciandosi dietro tutta una rivoluzione e tutta una reazione, il 21. Da una parte, è il dolore della patria perduta che mena al suicidio, è l' indignazione della patria venduta che fa alzare un grido di vendetta, trasforma il dolore in furore, e, col pensiero delle ire che *compier si denno*, richiama il suicida alla vita:

> Veggo or l' ire che compier si denno
> E piú franco rivivo al dolor.

Dall'altra parte è la contraddizione di amare la propria patria e di sentirla disonorata. Questi due sentimenti formano come una scena attraverso la quale, per una tela assai trasparente, si scorge l' Italia di quei tempi, l' Italia perduta e l' Italia venduta. E bisogna vedere ora con che finezza di analisi vengon fuori poeticamente questi due sentimenti, l'un contro l'altro armato, poiché Arrigo salva la vita all'esule, e l'esule trafigge il cuore di Arrigo, di ferita che durerá quanto la vita.

Pare che Arrigo riempia tutta la scena e ne sia lui il protagonista — lui che fa il generoso, ha navi al suo comando, è circondato di domestici, viaggia per l' Europa a diporto, è felice. L'altro che attenta ai propri giorni e pasce le greggi altrui, sembra quasi un servo della gleba rispetto ad Arrigo. Ma ciò che fa impressione agli uomini non volgari, non è quell'apparenza; noi sentiamo interesse per una povera contadina, poniamo Lucia, e guardiamo con disprezzo gli uomini piú potenti quando il loro cuore è volgare.

Se volete sentire la differenza fra i due, senza ricorrere ad analisi, basta guardarli. Lí è il ricco dalla faccia annoiata: sentite che il tarlo del tedio lo consuma. L'altro arando terra non sua, ha la faccia serena. Giá dall'aspetto traspare la differenza di posizione morale.

Arrigo ha ricevuto un colpo che gli ha troncato la vita: sentirsi inglese, portare un nome pronunziato giá con tanto orgoglio, ed ora esser condannato a sentirsi dire:

> Che t' importa, o vilissimo inglese,
> Se un ramingo di Parga morí!

Ora una voce fiera gli grida:

> Rammentando qual sono e qual fui,
> I miei figli, per Dio! fremeranno;
> Ma non mai vergognati diranno:
> Ei dall'anglo il suo frusto accattò.

D'ora innanzi, dovunque ei vada, per monti e per piani, ne' campi e ne' villaggi, quella voce lo perseguiterá, e per straziarlo gli dirá: tu sei inglese!

> Sente l'Anglia colpata d'oltraggi
> Maledetta da un nuovo livor.

Eppure egli desta interesse. Prima, avreste sentito invidia per le sue ricchezze, oggi lo compiangete, perché ciò che nobilita è appunto che egli si sente infelice di avere quella patria: ciò fa sí che noi lo separiamo dalla folla e vediamo in lui un'anima non comune.

Ma se costui lo separiamo appena dalla folla, chi riempie la scena? Qual' è la statua che vi domina? È appunto colui che ara la terra, e mena alla pastura armenti non suoi. Non giá ch'egli non senta l'abbiettezza della sua condizione; se cosí fosse, sarebbe un idiota. Sente, ricorda di essere stato un guerriero onorato e potente. Quella mano incallita nel trattar la spada, la mano su cui il callo splende come gemma perché ricorda tante imprese gloriose, ora stringe l'aratro. Queste memorie si contrappongono all'abbiezione presente, abbiezione volontaria, la quale gli dice sempre: tu non sei vile, perché non hai voluto stringere la mano di chi ha oppresso la tua patria. È tutto un complesso di sentimenti elevati che ingrandisce l'esule, benché tenga in mano la vanga; gli dá proporzioni gigantesche come quelle, per esempio, di Farinata, — e questi sentimenti l'autore ha saputo condensarli in una strofa che appresi quando ero fanciullo e non potei piú dimenticare:

> Qui starò, nella terra straniera;
> E la destra onorata, su cui
> Splende il callo dell' elsa guerriera,
> Ai servigi piú umili offrirò!
> Rammentando qual sono e qual fui
> I miei figli, per Dio! fremeranno;
> Ma non mai vergognati diranno,
> Ei dall'anglo il suo frusto accattò.

In bocca ad un attore abile nella rappresentazione, queste ultime parole sarebbero accompagnate da un sorriso complesso di soddisfazione propria e di disprezzo per l'anglo.

Vedete dunque l'esaltazione patriottica di Berchet, fin dai primi momenti, in quali alte regioni lo ha sollevato, regioni superiori dove si può arrivare solo con l' immaginazione, e rispetto alle quali ci sentiamo piccini, sentiamo quasi mancarci il fiato come accade a chi si leva troppo in aria. Nelle nature veramente artistiche, l' istinto poetico fa sí che quando lo scrittore rasenta l'eroismo, e una grandezza troppo eccezionale, senta pure il bisogno di gettare in quell'atmosfera delle corde piú dolci e piú soavi che, a poco a poco, ci riconducano al nostro ambiente naturale e ci faccian sentire la vita come la sentiamo ordinariamente. Un esempio ve lo porge Dante nel conte Ugolino: in mezzo a quei sentimenti extraumani quanta dolcezza, quanta grazia gitta quel bambino che dice:

. . . . . Padre mio, ché non mi aiuti?

E gli altri:

. . . . Tu ne vestisti
Queste misere carni, e tu le spoglia!

Siffatti piccoli episodi di creature innocenti che non comprendono ancora, sono pieni di soavitá, la quale scema quel che di troppo aspro è nel quadro, ci toglie a quell'atmosfera e ci riconcilia con la vita. Un altro gran creatore di *mostri* poetici — mostri, non nel senso del brutto, ma nel senso del gigantesco — è lord Byron. E sapete che egli è pure il creatore delle Medore e delle Ade; nel mezzo della tempesta fa splendere due occhi neri che leniscono ciò che è troppo crudo ed esagerato, nel *Caino,* per esempio, nel *Corsaro.* E ricordate quella soave e gentile Ofelia che versa tanta grazia nella solitudine di Amleto.

Berchet ha messo qui una donna, la greca, ch' è cosa nuova nella poesia italiana. Ella ci riconduce, dalla situazione troppo tesa, alla vita abituale. Avevamo le donne fiere di Alfieri e

monotone e linguacciute, — avevamo le donne rassegnate e supplichevoli di Manzoni e di Grossi. Ella non ha nulla a fare né con le une né colle altre: è sé stessa, è un individuo poetico. Donna, non ha idee di patria come il marito, anzi quelle idee le maledice, le vorrebbe allontanare per placare il marito. — Non destarlo ella dice ad Arrigo, lascialo dormire tranquillo:

Ah! sien placidi i sonni, e dal ciglio
Si trasfonda la calma nel core:
Né il funestin vaganti pensier
Che gli parlin di patria, d'esiglio,
Che gli parlin d'oltraggio stranier.

Ella non è patriota nel senso politico, come l'esule. Per lei la patria è un complesso di quelle cose che possono interessare un'anima femminile, il tiglio romito

Che di Parga incorona l'altura,

il ruscello, la casa paterna, il bambino, la madre. Queste immagini, questi sentimenti possono commuoverla. L'odio profondo del marito, il furore, la disperazione, ella li comprende, ma non li sente, e rimane estranea ad essi. L' inglese che le salva lo sposo, non è per lei l'*anglo abborrito*, anzi gli dice: — tu sei pietoso, e un giorno mi sará caro pensare a te,

Un rifugio fia dolce al cor mio
Rammentar chi m' ha salvo il marito.

E quando questi si desta, ella pensa: chi sa? e vorrebbe che stendesse la mano al suo salvatore.

È una creatura gentile, tutta grazie, strettamente femminile, che rompe ciò che di troppo esagerato è nella situazione. Ed è un personaggio, un carattere? Formata di pasta piú dolce di quella del marito, sente per organo di lui; come nei fratelli siamesi, tutte le vibrazioni del suo cuore vengono dalle vibra-

zioni del cuore del suo compagno: a lui non si può contrapporre e creare una posizione drammatica. Quando il marito parla, ella tace: ne sposa le passioni perché lo deve rispettare; ma quando egli è sopito, quando non è lá, riprende possesso di sé, effonde tutta la sua natura femminile, — onde l' incanto della narrazione dell'eccidio di Parga ch' ella fa all' inglese.

Spesso la logica uccide la poesia: logicamente parlando, quando il fine della poesia è rappresentare l' indignazione per la patria venduta, quando in ciò converge tutta questa composizione, che dovrebbe essere il racconto della caduta di Parga? Invece di particolari, dovrebbe contenere le promesse degl' inglesi, il loro perfido accordo col nemico di Parga, il mercimonio della infelice cittá. Tutto il fuoco poetico, qui dovrebbe concentrarsi. — E se invece della greca quel racconto lo facesse un uomo di Parga o il marito, il discorso di lui sarebbe pieno di ruggiti: egli perderebbe la calma, spingerebbe la passione sino al furore, e la poesia diventerebbe, se cosí potessi dire, un *uragano*.

Ma no; è una donna che parla. Ha sentito dire, dal marito, di Parga venduta, ma rimane estranea alle questioni politiche e racconta quanto ha veduto, tutto ciò che colpisce l' immaginazione femminile. Corre rapida su le cose le quali avrebbero fermata l'attenzione d'un uomo. E dove si arresta e mette fuori le sue impressioni? Proprio all'ultimo giorno, il giorno che per le donne dovette essere il piú eloquente, perché il rumore delle battaglie non giungeva fino al loro focolare domestico. Ma abbandonare le ossa de' padri, lasciare la patria, disporsi tutti in lunga fila per la partenza, montare sulla nave, e non vedere piú il lido dove si è nati, son tutte immagini cui un uomo non bada, ed a cui una donna volge la sua attenzione, dando loro rilievo co' suoi sentimenti. Una vera gemma è quindi l'eccidio di Parga cosí narrato, — situazione straziante, ma piena di delicatezze e di soavitá. Ella non fa ragionamenti, non descrizioni, è tutta cose, tutta particolari, particolari che l' hanno impressionata, come quando dice della vergine che gitta la chioma nel fuoco dove son consumate le ultime reliquie de' padri; della

madre che maledice il suo letto fecondo mentre copre di baci i figli; di quell'altra che si toglie dal seno il lattante e

> Con istrano delirio di affetto
> Si calava al ruscello vicino
> Vi bagnava per l'ultima volta
> Nelle patrie fontane il bambino;

di quelli che pigliano un ramo, un cespuglio, una zolla per portar seco una memoria della patria; — e come quando nella sua immaginazione si contrappongono rapidamente il mare tranquillo e la folla piangente:

> . . . la queta marea
> Si coverse di lunghi ululati.

È tutto un complesso di circostanze, di quelle che piú possono imprimersi in un essere gentile, accompagnate da sentimenti che solo una donna può avere. È, lo ripeto, una gemma splendente in mezzo a cielo buio e ad atmosfera tempestosa.

Non è di poca importanza vedere che sorta di metri sono usciti da questo contenuto tutto nuovo e cosí profondamente sentito. Sono vecchi metri italiani, e paiono giovani, formati apposta, sgorgati freschi proprio allora dalla immaginazione dell'artista. L' Italia non aveva letto ancora — anche dopo quelli di Manzoni — decasillabi come li troviamo nell'*Esule di Parga*. Sono forme vecchissime rinfrescate, perché questo movimento, questa melodia traducono qualcosa di vivo e di vero ch' è al di dentro.

Il decasillabo è il verso italiano piú bello e perciò piú difficile. I versi nostri facilmente scendono alla prosa, e perciò basta soltanto mutare l'accento. Spesso, anche parlando, formiamo endecasillabi, settenari, ottonari, ecc. Un solo verso mantiene la sua melodia ed è il decasillabo, perché non è tale da potersi appoggiare sopra una sillaba sola come il

> Canto l'armi pietose e il capitano,

il quale si ferma sulla sesta e pare prosa. Il decasillabo ha tre accenti, e li ha ad uguale distanza in guisa da formare quasi un rullo di tamburo. Sembrano tre trisillabi congiunti insieme che vanno a finire in una sillaba sola. Vedete dunque quanta melodia contenga e com' è difficile dissimularla. Quegli accenti egualmente lontani e accavallati, producono la concitazione, danno rapiditá al movimento.

Potete raccontare un fatto in modo che tutte le circostanze esigano il movimento rapido del decasillabo? No certo, ed allora sarete obbligati a tradurre qualcosa di normale e di placido, come la *queta marea*, in un metro impetuoso, poetico per eccellenza. Ecco la ragione per cui il decasillabo è tanto difficile, ed è cosí raro in Italia, tanto che si può dire Berchet abbia proprio creato un metro nuovo.

Il decasillabo, l' ho detto, non potete dissimularlo, e quando volete, *hic labor, hic opus.* Se un poeta vi si mette a lavorare a freddo, produce cosa artificiale: ma quando ciò ch'egli dice erompe da una vera esaltazione, senza pensarci, trova il modo di dissimularlo.

> Guizza il fuoco: — la schiera animosa
> De' mariti il difende: e appressarse
> La vanguardia dell'empio non osa.
> Guizza il fuoco: divampa — son arse
> Le reliquie de' padri; — ed il vento
> Giá ne fura le ceneri sparse.

Sono versi maravigliosi. Il decasillabo vi scomparisce, perché spezzato in piú sensi distinti, perché non è il

> S' ode a destra uno squillo di tromba,

tutto a un pezzo; ma risulta composto di due o tre movimenti staccati, quasi di due o tre versi, anziché essere un verso solo il quale precipiti rapidamente alla fine com' è la natura del decasillabo. Quando la donna dice gentilmente

> . . . . son arse
> Le reliquie de' padri;

c' è una posa nel sentimento stesso, quasi dicesse: arse quelle ossa, tutto è finito; ed alla fermata interna corrisponde il fermarsi del verso. Pare anzi che « le reliquie de' padri » sia un settenario, unendosi, quel che segue, all'altro verso.

Altrove dice:

> . . . . e la queta marea
> Si coverse di lungi ululati,
> Sí che il dí del naufragio parea.

Il *parea* rimane staccato, e il verso sembra si limiti alle parole *sí che il dí del naufragio*, e sia un settenario.

Altra difficoltá del decasillabo si presenta quando deve essere fatto in modo da permetterci di *accentuare* le idee. Se tutte le idee fossero di egual valore, eguali potrebbero essere i versi. Ricordate per esempio:

> S'ode a destra uno squillo di tromba,
> A sinistra risponde uno squillo
> D'ambo i lati calpesto rimbomba
> Da cavalli e da fanti il terren.

C' è qui una frase che spicchi? No, l' impressione viene da tutto l' insieme che esprime un movimento rapido. Ma spesso fra idee varie dovete accentuarne una, sí che faccia stacco e vi dia essa l' impressione. Nel decasillabo questo stacco è difficile ad ottenere. Il Berchet ci riesce in modo maraviglioso, specialmente col mettere alla fine del verso una parola lunga, un quadrisillabo costringendo la voce a fermarsi su di esso. Nel seguente:

> I miei figli, per Dio! fremeranno,

la voce si ferma tutta sul *fremeranno*, anzi voi dovete cangiarla se volete leggere con espressione: il *fremeranno* è tutto. Anche in quelli giá citati:

> e la queta marea
> Si coverse di lunghi ululati,

l'ultima parola, *lunghi ululati*, dá immagine del pianto de' fuggenti, è un aggettivo solo che, invece di lunghe descrizioni, esprime il contrasto delle due idee, la placidezza del mare, la concitazione delle turbe.

Ho voluto mostrarvi un po' queste che si dicono finezze ed artificii, — e non è vero, perché son cose che noi troviamo e distinguiamo dopo che il poeta ha scritto; egli non ci pensa nel caldo della creazione. John Stuart Mill, il grande economista, si dilettava di poesia e di musica, ma da economista, col cervello. Una volta computava quanto carbon fossile rimane ancora sulla terra, per predire quanto dureranno le locomotive. Cosí un giorno, stando ad udir musica, rimaneva distratto. Domandato, rispose: Penso che le note musicali sono in numero determinato e vo calcolando il numero delle combinazioni melodiche per cui può passare una nota musicale. La musica dunque, secondo lui, finirebbe quando si fossero esaurite tutte le combinazioni, perché allora sarebbe ridotta alle reminiscenze. E non pensava che, siccome ogni individuo è una combinazione nuova, una cosa a sé ed infinita al tempo stesso, cosí non c' è combinazione la quale somigli ad un'altra, perché essa non nasce dalla nota, è figlia del sentimento e dell' impressione, che sono sempre cosa nuova.

Non c' è dolore simile ad altro dolore, o, in generale, non c' è sentimento simile ad altro sentimento, non impressione simile ad altra impressione. Non vi arrestate perciò agli artificii tecnici, oltre cui è la creazione, la quale inconsciamente produce ciò che chiamiamo artificio.

Anche lo stile, la forma dell'*Esule di Parga* è cosa nuova. Non è lo stile di Manzoni e di Leopardi, benché questi due sieno perfetti, ed esso imperfetto, ed attenda ancora l'artista che gli dia l'ultima mano. È come il linguaggio nostro, ordinario, immediato, traduzione subitanea di quel ch' è dentro. Sarebbe cosa insipida, volgare, insopportabile, se il poeta scrivesse a freddo, ma qui, dove tutto esce da una vera ispirazione, da un cuore veramente commosso, ciò che possiam quasi chiamare polvere è attirato e confuso nell'onda melodica, frammischiata

di frasi nuove come: *tripudio del pensiero, un'altra dal petto si toglieva il lattante*, e

> Si *calava* al ruscello vicino,
> Vi bagnava per l'ultima volta
> Nelle patrie fontane il bambino,

e *figlio di terra esecrata*, e *m' ispiri ribrezzo invincibile*. Erano frasi scomunicate per i poeti, e Berchet le ha fatte valere. Quel che ha fatto Victor Hugo in Francia con la dismisura e l'esagerazione propria di lui, in Italia l' ha fatto Berchet senza saperlo, eccetto qualche volta, quando vuol essere un po' classico.

Una donna che parla in mezzo alla strada ma concitata, piena di animazione e cantando, ecco l' immagine della poesia di Berchet e qui scorgete ciò che di vivo e di nuovo annunzia l'*Esule di Parga*.

Mi sono fermato a questa poesia per darvi un' idea adeguata di Berchet; ma non potrei esaminare le altre ad una ad una: intanto vi ho posto il filo che potrá guidarvi nello studio delle rimanenti, di cui mi limiterò a presentarvi i lineamenti generali. Non ce n' è nessuna che non sappiate a memoria, e da questo appare ch' egli non è un poeta transitorio, ma una stazione perenne nella storia della poesia italiana.

Innanzi a tutto guardate alle apparenze. Chi è Berchet? Mi potreste rispondere: un uomo tutto furore, tutto ira, tutto vendetta, un patriota nell'ultima esaltazione della disperazione. Eppure questa è la superficie. Gli italiani — eccetto Leopardi nel suo cerchio particolare — non hanno ancora una poesia cosí profonda da non essere semplice concitazione nervosa e di fantasia, e che parta dal cuore. Gli italiani parlano spesso in atto di sfida, e poi, se bene considerate, si sono sfogati gridando. Tutta l'esaltazione che avete trovata in Berchet, non ha nulla a fare col suo cuore. Una volta attuato il programma nazionale, l'odio pei tedeschi è svanito: siamo rimasti amici di una nazione che, per certi rispetti, ci precorre nella via della civiltá.

Che cosa è, in fondo, Berchet? Se avesse avuto in sé qual-

cosa di profondo come l'odio di cui parla sempre, non si sarebbe esaurita tanto presto l'onda impetuosa che lo mena a poetare. Dopo sei o sette poesie, egli si tace. È una natura d'uomo amabile, malinconico, chiuso in sé come una vergine, con poche espansioni. Tali sono le corde ancora salde nelle sue liriche, — tutto il resto è sparito. Il *Rimorso*, quella donna che una volta, in mezzo a certe condizioni politiche, produceva tanta impressione, è svanita. E la poesia piú geniale, quella in cui scorgete come i germi del contenuto poetico che poi si sviluppò in lui, è il *Trovatore*: il Trovatore che riempie di gioia il castello col suo liuto, ed ha l'anima infocata dagli occhi neri della castellana, ed è bandito dal suo signore. Qual' è l'ultima espressione di questa poesia?

> Scese, varcò le porte, —
> Stette, — guardolle ancor: —
> E gli scoppiava il cor
> Come per morte. —
>
> Venne alla selva bruna:
> Quivi erra il Trovator,
> Fuggendo ogni chiaror
> Fuorché la luna.
>
> La guancia sua sí bella
> Piú non somiglia un fior,
> La voce del cantor
> Non è piú quella.

Ecco il genere di Berchet, quell' indefinito della grazia, di un dolore malinconico, chiuso, che non si spande, e fa sí che le sue persone poetiche non diventino mai drammatiche, appunto perché non hanno forza di espansione, e rimangono liriche, germi, *caratteri muti*, come dicono i tedeschi.

E la *Clarina* che è?

> S'ode un suono di dolor!

Qui è tutta lei; non parla punto; è il poeta che ne indovina gli affetti e ne fa la storia. E qual' è la fine di questa romanza, cosí concitata in bocca all'autore?

È Clarina co' suoi *rêves*, malinconicamente assisa sotto i pioppi della Dora.

Qui Gismondo, — il dí fatale,
Scansò l' ira de' tiranni;
Di qui mosse: e il tristo vale
Qui Clarina a lui gemé;
E qui a pianger vien gli affanni
Dell'amante che perdé.
Piú fermezza di consiglio
Ahi, non ha la dolorosa!
Fra le angosce dell'esiglio
Lunge lunge il suo pensier,
Va perduto senza posa
Dietro i passi del guerrier.

Che cosa pensa? Di che si duole? Non lo dice: finisce in una forma tranquilla di dolore senza malinconia.

E guardate quel viaggiatore che col tripudio del pensiero si prepara a vedere l' Italia, e ad un tratto si ode dire:

. . . . Maledetto
Chi s'accosta senza piangere
Alla terra del dolor.

Quest'altra romanza cosí piena d' imprecazioni, come finisce?

Ai bei soli, ai bei vigneti,
Contristati dalle lagrime
Che i tiranni fan versar,
Ei preferse i tetri abeti,
Le sue nebbie, ed i perpetui
Aquiloni del suo mar.

Sempre forma tranquilla: Giulia, la madre che nel giorno della leva aspetta la sorte del figlio, in mezzo ad una folla spensierata e semplicemente curiosa

> Non bassa mai 'l volto, nol chiude nel velo,
> Non parla, non piange, non guarda che in cielo,
> Non scerne, non cura chi intorno le sta.

E quando viene quel colpo di fulmine che ella si attendeva meno, quando sente pronunziare il nome del figlio, sotto quale forma è annunziato codesto che pure basterebbe ad atterrare una donna?

> L'han detta; — è suo figlio: — doman vergognato
> Al cenno insolente, d'estranio soldato,
> Con l'aquila in fronte, vedrallo partir.

È quello il momento dell'espansione; ma appunto allora l'anima si restringe come quella dell'esule:

> Fur l'ultime lagrime
> Che il miser versò;
> Poi cupo nell'anima
> Il duol rinserrò.

Sono tutti caratteri chiusi, e quando Berchet ha voluto toccare un po' l'effusione lirica, dare una parola alle sue creature, è caduto nell'artificioso e nel mediocre. L' italiana che ha sposato il tedesco, presentata con quel ritornello di non buona movenza

> Vile! un manto d' infamia hai tessuto,
> L' hai voluto, sul dosso ti sta, ecc.,

è un carattere rettorico.

Quale conseguenza poetica nasce da questa natura di genio malinconico e fantastico? Berchet ha fuggito il corrotto genere italiano che si chiama *canzone*, cioè ragionamenti e sentimenti acuti intessuti insieme, ad imitazione del Petrarca. Ha tentato accostarsi ai canti popolari, i quali non sono ragionamenti, ma

situazioni semplici della vita rappresentata dalla fantasia del popolo, — il pescatore che va a cercare la bella, la ragazza che aspetta l'amante, un'altra ch' è sollecitata da un frustino, come dicono a Firenze, ecc. Egli ha voluto creare i canti popolari patriottici, incorniciandovi piccole situazioni, come lo straniero venuto a visitare l' Italia e fermato dal romito, Clarina sotto i pioppi, Giulia nel giorno della leva, Matilde sgomentata dal sogno di aver sposato un tedesco.

Queste situazioni diventano drammatiche? No, appena spuntate si scolorano come rosa che non abbia acqua sufficiente a farle schiudere le foglie. Le chiamerei *evanescenti*, per indicare i sentimenti che il poeta ritrae e che finiscono in forma condensata e ripiegata in sé, la quale dice tanto perché racchiude il pensiero che travaglia al di dentro, il sentimento che rode il cuore come tarlo: sono situazioni che si annunziano drammatiche e si trasformano in liriche. In esse è tutto il 21, senza simboli e ragionamenti, o giochi d' immaginazione e frasche come in Rossetti. Qui il 21 vien fuori a poco a poco, legato ad un nome, per esempio Clarina, a un accidente, ad un fatto particolare. Non scene drammatiche, ma se posso dire cosí, piccoli quadri che si gittano innanzi da sé, appariscono momentaneamente, senza il contorno e il finito. Tal' è il giuramento degl' italiani intorno alla bandiera tricolore:

Tutti unisca una bandiera
Fu la voce delle squadre,
D'ogni pio fu la preghiera,
D'ogni savio fu il voler;
D'ogni sposa, d'ogni madre
Fu de' palpiti il primier.

È una strofa che non sará mai dimenticata, ed è appunto un piccolo quadro, il quale rappresenta una situazione determinata: è palpito. Quell'entusiasmo volete vederlo?

Una patria avevi in pria
Che tu a me donassi il cor;
Rompi a lei le sue catene,
Poi t' inebbria dell'amor. —

E che lingua è questa? Pare lingua da strada, — tutto l' incanto è nella melodia, di cui può darvi saggio quella strofa che mostra l' Italia tradita ed oppressa e che dice tutto:

> Non è lieta, ma pensosa;
> Non v'è plauso, ma silenzio,
> Non v'è pace ma terror.
> Come il mar su cui riposa
> Sono immensi i guai d' Italia,
> Inesausto è il suo dolor.

E l'altra:

> Da quest'Alpi infino a Scilla
> La sua legge è il brando barbaro
> Che i suoi regoli invocar.
> Da quest'Alpi infino a Scilla
> È delitto amar la patria,
> È una colpa il sospirar.

Anche qui vedete piccole situazioni che vi mettono innanzi tutto un mondo di sentimenti.

E quanta potenza d' immagini! Abituati a vedere quella bandiera, oggi la guardate con indifferenza, senza ricordare ch' è stata bagnata da tanto sangue ed ha ispirato tanto entusiasmo. I tre versi:

> Il *verde*, la speme tant'anni pasciuta,
> Il *rosso*, la gioia di averla compiuta,
> Il *bianco*, la fede fraterna d'amor,

con che palpiti erano mormorati sotto voce, quando pareva un sogno veder sventolare la bandiera tricolore! Altrove, in una immagine che diventa l' incubo di Matilde, è scolpito lo straniero:

> Ha bianco il vestito,
> Ha il mirto al cimiero,
> I fianchi gli fasciano
> Il giallo ed il nero,
> Colori esecrabili
> A un italo cor.

A siffatto modo tutto il mondo del 21 che poi si legò quello del 48, vi viene innanzi in poche e brevi poesie. E vi si presenta anche, come ho accennato, con mezzi nuovi, o, meglio, vecchissimi; ma ringiovaniti mercé nuove combinazioni melodiche, quelle a cui non pensava Stuart Mill.

Dopo avervi detto del decasillabo, dovrei parlarvi dell'ottonario di Berchet, ch' è un capolavoro, perché l'ottonario è verso piú prosaico. Egli lo trasforma, con le combinazioni nuove della strofa; ci trovate quasi una domanda e poi la risposta. Cosí nel *Romito del Cenisio*:

> Libertá volle, ma stolta!
> Credé ai prenci; e osò commettere
> Ai lor giuri il suo voler;

è la prima parte della strofa, che continua:

> I suoi prenci l'han travolta,
> L'han ricinta di perfidie,
> L'han venduta allo stranier.

Cosí ancora:

> Va' discendi, e le bandiere
> Cerca ai prodi; cerca i lauri
> Che all' Italia il pensier diè.

Ed ecco la risposta:

> Son disciolte le sue schiere,
> È compresso il labbro a' savii
> Stretto in ferri ai giusti il piè.

Son tutte movenze nuove. Talvolta una combinazione improvvisa ti agghiaccia:

> Va' ti bea dei soli suoi,
> Godi l'aure, spira vivide
> Le fraganze de' suoi fior;

Ma, che pro de' gaudi tuoi?
Non avrai con chi dividerli;
Il sospetto ha chiusi i cuor.

Gli ultimi due versi che sopraggiungono improvvisi sull'onda melodica antecedente, costituiscono nuova melodia.

Codesti sono i caratteri delle poesie di Berchet, fra cui la piú perfetta è il *Romito*, la meno perfetta il *Rimorso*. Si dice che il tempo è galantuomo; ma è anche briccone. A poco a poco rende ottusi ed abituali i sentimenti, e ciò che prima faceva grande impressione, come il sole, come la bandiera tricolore, diventa cosa comune. Berchet subito tacque. Piú tardi, dopo alcuni anni di silenzio, commosso dagli avvenimenti del 30, dié fuori l' inno. Perdé la fede negli italiani. Nelle *Fantasie* vedete la velleitá di ritrovare *sé stesso*, la velleitá di poter scuotere ancora gl' italiani: e poi viene l'ultimo canto, il canto del cigno, canto meraviglioso. È una nuova epoca, è una nuova poesia che merita studio speciale.

[Roma, 12, 13 e 14 aprile 1874.]

XI

GIOVANNI BERCHET

UNDECIMA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

È passato un intervallo un po' lungo da che promisi di parlarvi delle *Fantasie*, e voglio credere che tutti abbiate sentito il bisogno di rileggerle, per non obbligarmi ad entrare in particolari troppo minuti, e perché ciascuno intendesse di che parlerò. Questa si chiama serietá di studi. Ricordo che, quando a Zurigo volli fare un corso sul Petrarca, trenta o quaranta signore comprarono il *Canzoniere*, ed un giorno prima volevano sapere di che avrei trattato, per leggere quelle poesie di cui mi sarei occupato. Ed aggiungo che questa serietá di studio ne' discepoli dá maggiore serietá al maestro, obbligandolo a studiare anche lui con maggiore attenzione.

Per tornare a noi, vi ho mostrato Berchet quale poeta militante, che scrive in mezzo agli avvenimenti, con memorie fresche e pungenti, con isperanze ancora verdi. Mescolato tra i combattenti, avvolto da un fuoco di fila, per dir cosí, il suo fucile è la penna, e la sua penna è piú potente di qualunque fucile. Per due o tre anni scrive canti patriottici, i canti del 21. È l' Italia del 21 che gli sta innanzi con i suoi minimi particolari, anche con quelli che il tempo divora rapidamente. Lo vedete con a fronte il soldato tedesco dal cimiero adorno di mirto; gl' italiani che giurano combattere per la libertá; la giovinetta paurosa di diventare sposa del tedesco; la madre pal-

pitante pel suo figliuolo esposto al rischio di diventare sgherro degli oppressori; il romito sdegnato contro il viaggiatore che si appressa esultante al suolo d' Italia, bagnato di lacrime e di sangue. Tutti questi ed altri molti sono episodi del 21.

Passano anni ed anni, dall' Italia non parte piú suono alcuno che annunzi possibilitá di riscossa. Il poeta vaga in terra d'esilio, contrae nuove abitudini, aspirazioni ad altri fini; comincia quella che dissi l'opera del tempo. Le *Fantasie*, infatti, sono scritte nel 1829, un bel pezzo dopo le prime liriche patriottiche. S' è detto che il tempo è distruttore. Sí, col tempo si può giungere a cancellare tutta una pagina della propria vita, si riesce ad incamminarsi per altre vie, in vista di altri orizzonti, si giunge a spegnere l'antico *sé*. Sí, tutto ciò s' è veduto e si vede; ma prima che cominci quest'opera di distruzione, nelle nature deboli specialmente, c' è un periodo lento di trasformazione. Il soldato, il poeta militante si trasforma a poco a poco, stando in paesi stranieri, volgendo la mente a scopo nuovo; e quel complesso d' idee e di sentimenti, materia delle poesie scritte in mezzo all'azione, non si cancella, si trasforma; e se il poeta ha tuttora la forza di produrre, tutto quel materiale anteriore, benché la base sia mutata, si ripresenta insieme col nuovo *me* sorto a poco a poco. Non vi maravigliate, dunque, se dopo sette anni il poeta torna romantico e si mette a tradurre ed a raccogliere canti popolari. E quando, messosi per altro sentiero, non vede piú in Italia nulla che alimenti le sue speranze, non vi maravigliate se in un momento di calore e d' ispirazione ripiglia la penna e vi presenta lo stesso fondo d' idee e di affetti; ve lo presenta trasformato in modo da produrre poesia nuova.

Questo periodo di trasformazione vuol essere analizzato, perché vi dá la chiave di tutt' i mutamenti cui va soggetto un poeta, anche il Leopardi, per esempio. Se guardate un poeta attraverso vari anni della sua esistenza, in essi trovate alcunché di comune; ma, se badate bene, le sue poesie vi mostrano una piú o meno lenta evoluzione. Per darvene una idea, vi dirò che la piú terribile trasformatrice è la morte. Supponete la perdita

d'una persona amata; — il vostro pensiero corre subito a Laura, a Beatrice, a tutte quelle creature poetiche che la morte ha suggellate col marchio indelebile della giovinezza. E studiate un po' che cosa avviene allora, psicologicamente. Dapprima, quando siete sotto il dolore della perdita, vi sta innanzi quella realtá con tutt' i particolari che piú tardi dimenticherete, ed essi, standovi presenti, sciolgono quel che il dolore ha di condensato al di dentro, e promuovono le lagrime. A lagrimare spinge, per esempio, il ricordo dell'ultima volta che vedeste l'amata persona, o del primo incontro, o degli applausi di cui fu festeggiata, e simili. Sono particolari storici i quali per sé non valgono niente e in quelle condizioni di animo sono tutto. Ed allora, in momenti siffatti, potreste profanare quella sacra realtá per farne qualcosa d'artistico? Potreste lavorarvi su con tranquillitá e serenitá?

Non ne avreste l'ardire. Ponete mente alla lirica di Dante, e vedete quanto differisca profondamente dalla *Divina Commedia*. Sí, dapprima c' è innanzi a lui una creatura reale:

Tanto gentil e tanto onesta pare
La donna mia quand' ella altrui saluta...

E poi che egli perde la sua donna, sentite lá entro la trafittura della perdita che penetra nella fantasia del poeta e ne cava suoni di dolore. Rammentate quei versi:

. . . Morte, assai dolce ti tegno:
Tu dèi omai esser cosa gentile,
Poi che tu sei nella mia donna stata.

Questa specie di poesia ha, dunque, per fondamento una realtá che vi s' impone con tutt' i suoi particolari. Chi vuol comprendere le liriche del 21, metta Berchet nelle condizioni di allora.

Il tempo, come si dice, lenisce i piú grandi dolori, ed il tempo trasforma quella realtá circondata da tanti accidenti,

in qualcosa che parla alla fantasia. La stessa immagine della persona perduta vi apparisce oramai in qualche segno; — la stessa Beatrice talvolta si ripresenta al poeta in un sorriso. Quel ch' è di fisso nella realtá, comincia a scomparire, e la donna amata, lentamente diventa un'ombra, un fantasma che si confonde con le altre ombre e gli altri fantasmi della vita; e se per voi era un ideale, era, poniamo, ispiratore di un amore che vi nobilitava, ora si confonde con altri ideali. In questi casi, chi non ha la forza di sopravvivere al suo ideale è dannato a perire, ma chi l' ha codesta forza, a poco a poco riacquista la libertá dello spirito. Quindi al sentimento succede l' immaginazione, ed allora, solo allora, potete lavorare su quella creatura, farne quasi il vostro faro luminoso, l' ideale di tutta la vostra vita.

Ora capite che cosa sia la Beatrice, su cui tanto hanno chiacchierato i comentatori, vedendo in lei chi la teologia, chi la filosofia e chi altro ancora. Ella è la donna amata prima, trasformata poi dall' immaginazione quando ne ha la forza, e confusa co' nuovi ideali del poeta, i quali non hanno persona, e sono teologia e filosofia, ed a' quali egli dá la faccia di Beatrice.

Berchet vi ha dato prima l' Italia del 21, che gli strappa terribili accenti di dolore e di collera, ma che non vien fuori con una faccia particolare; e quando l' ha, quella faccia è piuttosto artifiziale e rettorica. A poco a poco la realtá si spoglia de' suoi particolari storici e si riduce al concetto: — l' Italia oppressa dallo straniero, che si dibatte nelle unghie di lui, è degna di averlo sul collo —

> I re che ha sul collo, son quei che mertò,

è l' Italia degenere.

Ripeto, il risultato della trasformazione è, innanzi a tutto, questo: — che la realtá concreta, particolareggiata, producente certi effetti e certi affetti, impallidisce innanzi al poeta, il quale acquista la libertá della mente; quindi il motivo delle *Fantasie*

non è il sentimento uscito dalla realtá, ma la libera immaginazione. Capite perciò il titolo di questi nuovi canti, *Fantasie*. Sapete che nella Scrittura c' è qualcosa di simile: le si chiamavano *visioni*. Che altro sono infatti le visioni dell'uomo di Pathmos, di S. Paolo, di Ezechiello, di Daniele? È l'uomo che caccia da sé la realtá, si esalta, e in fantasia vede l'avvenire. Quando i tempi son pieni di fede, quell'uomo è un profeta, e le visioni non sono roba oziosa, trastullo di cervello malato, ma vera realtá, sí che gli altri ci credono, e tengono per certo che il mondo deve finire fra mille anni e che Daniele ha profetizzato la venuta di Cristo.

La poesia del Medio evo nasce in mezzo alle visioni. La *Divina Commedia* essa stessa è una grande visione; e quando il poeta vuol rappresentare qualche lato della scienza di quel tempo, lo fa a quel modo, con simboli biblici, quasi con la pretensione di far credere agli altri le sue visioni.

Dopo, l' Italia ci si presenta con un certo sorriso incredulo sulle labbra, e le visioni diventano pura imitazione, e invano tenta risuscitarle il Varano, perché i suoi versi non corrispondono né allo stato della societá né a quello del suo animo. Ed esse sono oggi possibili? Dico sí. Quando mettete in iscena la plebe ancora ingenua, quando volete fare un canto popolare e vi lanciate in mezzo a quella gente che serba intatta la fede natía, allora la visione è possibile, allora potete rappresentare una madre che veda il suo bambino accanto a Maria, una fanciulla che si veda morta e trasportata in cielo dagli angeli. E potete, perché quelle forme in tal caso corrispondono ad uno stato della societá. Ma la poesia alta, quella che è espressione della piú culta parte della societá, non le comporta piú; per lei sarebbero anacronismo.

Berchet ha il merito di aver ringiovanito questo genere, ma dandogli nuovo indirizzo, e collocandolo sopra la sola base che oggi lo renda possibile. Prende il nome da Dante, autore unico nel genere: ricordate p. e. il verso:

Allor si mosse l'alta fantasia.

E che sono queste *Fantasie*? Certe volte, la *Fantasia* è degli uomini malinconici, concentrati, muti, che si separano dalla realtá e stanno continuamente astratti, rapiti, e si creano un mondo di fantasmi. Lá è la stoffa de' grandi poeti, il fondo da cui si sollevano i grandi *rêveurs*. È il *Traum* de' tedeschi, il *rêve* dei francesi, una disposizione a fantasticare, specialmente in coloro che non hanno fibra molto forte, non sono molto espansivi, vivono di sé e con sé. A questo genere appartiene una bella poesia di Goethe, nella quale parla di sé stesso, quand'era ragazzo e sognava di essere cavaliere errante. E chi di voi non ha avuto o non ha di questi momenti? Quante volte io pure fantasticando, ho combattuto battaglie immaginarie, rimanendo, s' intende, sempre vincitore. Siffatto fenomeno, quando vi s' imbatte il genio, diventa vera poesia. In Italia ce n' è poche, anzi alcuni credono che lo spirito italiano non le comporti. Dicono: con questo bel cielo, con questa bella natura, con una vita espansiva, vita di piazze e di caffè, l' Italia può avere poesie alte e rumorose, poesie patriottiche e bacchiche, non poesie di raccoglimento e semplici. Eppure ricordo molti accenni di questo genere in Dante, moltissimi in Petrarca, — il primo e piú grande *rêveur* —, ne vedremo anche in Leopardi, sicché codesta opinione non è interamente vera.

Nella poesia italiana piú dei *rêves* dominano i sogni. Sogni simbolici trovate in Dante, sogni trovate in Petrarca, un sogno è nella poesia di Manzoni per la morte di Imbonati, un sogno è nel *Primo amore* di Leopardi. Ma anche questo genere è rimasto estraneo alla vera e grande poesia italiana: non ha prodotto niente di eminente, e che rappresenti proprio il succedersi de' fatti come avviene in sogno. Chi direbbe per esempio, che il sogno di Manzoni sia un sogno? In che si distingue dalla realtá? Dove sono quelle transazioni, quel vagare di fantasmi in fantasmi proprio del sogno? Sicché bisogna conchiudere che de' due generi da' quali nasce la *Fantasia*, il sogno ed il *rêve*, non abbiamo ancora tali monumenti poetici da farci riconoscere ivi una parte importante del genio italiano.

E le *Fantasie* di Berchet non sono né *rêves*, né sogni, sono

altra cosa, ed hanno una profonda base reale: sono le visioni trasformate. Per capire questa trasformazione vediamo come egli le ha concepite.

Avete mai badato a quel momento che il popolo, cosí efficace quando vuol dire le cose che sente, chiama *tra sonno e veglia*, stato intermedio, il quale « non è nero ancora e il bianco muore », quando non è ancora veglia ed il sonno finisce? È l' istante che precede l'alba, allorché l'anima, sazia di sonno, si dispone a svegliarsi, ed i fantasmi pigliano forme precise, come se li avessimo innanzi a noi stando desti. Si narra che Rousseau teneva la penna presso al letto, perché i piú bei pensieri gli venivano in quel punto, e, svegliatosi, afferrava la penna e scriveva perché, diceva, codeste idee non gli si sarebbero piú affacciate. È allora l'entusiasmo incosciente della creazione. Voi ricordereste la sostanza di ciò che vi passa per la mente in siffatta situazione, ma non trovereste piú quelle immagini, quelle forme.

Questo è il momento in cui si presenta l'esule cioè Berchet: egli non dorme, è sopito:

Era sopito l'esule,
Era la notte oscura.

È l'alba; — sta mezzo dormendo e mezzo sveglio, e gli si affacciano i sentimenti, i discorsi della giornata tradotti in fantasmi.

Questa è la base psicologica delle *Fantasie*. E quali sono i sentimenti, i pensieri della giornata che prendono forma plastica quando, come dice Dante,

La mente in sue visïon quasi è divina?

quando la mente indovina ciò che deve accadere? Da una parte è il dolore che punge l'esule, poiché il tempo passa ma non passa l'esilio, e, finché l'esilio dura, gli rimane accanto la patria. Potete, direi, decomporvi, trasformarvi nell' immaginazione,

dare al vostro pensiero altro indirizzo, ma rimane sempre in voi, come tarlo, una memoria — la patria. Dopo tante speranze e tanto entusiasmo, non parte piú voce alcuna dall' Italia, e in quella Milano cosí bella, cosí animata, con tanta espansione di vita nelle cospirazioni e ne' tumulti, tutto è silenzio. Che cosa era infatti l' Italia a quel tempo? Lasciamo stare alcuni individui che ancora potevano occuparsene: ma era l' Italia ricaduta nello stato normale dopo un moto vivace, l' Italia delle ballerine, della musica, delle danze, del vino, come Berchet la dipinge in una delle sue piú belle poesie, quando fa parlare un ebbro. Egli aveva il sentimento di ciò che fu detto la *corruttela italiana*, sentiva che la sua nazione era incapace a far niente da sé.

Quando non c' è una forza nuova che dia nuovo indirizzo alla vita, si torna sempre alla gioventú. Cosí qui ricomparisce il giovane, il romantico, l'amico del Medio evo, il romantico che del Medio evo si serviva come Cola di Rienzo si serví delle glorie di Roma antica. In quei tempi remoti c' era un' Italia tanto differente dall' Italia presente, forte, unita nella Lega lombarda, che costrinse l' imperatore a vergognosa fuga; e c' erano le due forze, che pe' romantici andavano sempre unite, religione e patria, papa e carroccio. Bisognerebbe fare la storia di que' patrioti perché ne rimaneste scossi, perché poteste vedere quanto dolore dovevano sentire pensando che un' Italia cosí fatta non la potevano ancora ottenere.

Questi erano i pensieri ed i sentimenti che ancora vivevano nel cuore di Berchet; ed in un momento d' ispirazione, gli viene l' idea di rappresentare, sotto forma di *Fantasie*, due Italie: quella della Lega lombarda, quale la dipingeva D'Azeglio nei suoi quadri, quale la rappresentava il Tosti nella sua storia, quale la vagheggiavano Guerrazzi e D'Azeglio per cavarne romanzi; e poi, di fronte alla prima, come innanzi a uno specchio, l' Italia del suo tempo, per dirle: mira quali furono i tuoi maggiori, e vergognati.

Sono cinque fantasie, cinque quadri, dove i pensieri, i sentimenti di disperazione, d' ira, d' indignazione, poeticamente

pigliano faccia fantastica, diventano obbiettivi, si fanno storia; come avviene quando l'uomo non pensa, non sente, ma vede quel che ha pensato e sentito. La Lega lombarda offre quasi tre atti del dramma, — il giuramento, Legnano, la pace di Costanza. In mezzo a questi ricordi sorge qualche motivo di dolore che ci conduce subito a dire: Oh se l' Italia di oggi fosse cosí! E quando questi movimenti contrari pigliano corpo, perché diventati potenti, la rappresentazione dell' Italia antica s' interrompe e succede la visione dell' Italia qual'era mentre il poeta scriveva, in altri due quadri.

La forma con cui tutto ciò vien fuori è la *Fantasia*. Ora, quando opera la fantasia, vuol dire che il poeta ha acquistato sufficiente libertá di spirito, tanto da non rimanere dominato dalla realtá. Allora l'uomo entra in contatto con la natura e con l' universo, perché si sente capace di guardare intorno a sé. Il dolore è egoista, e si chiude in sé stesso; ma quando l' immaginazione si mette in moto, vuol dire che l'uomo ha giá la forza di uscire di sé, di fare la natura partecipe ai suoi affetti. Qui, in queste visioni, balza fuori tutto un mondo esteriore che pare non esista nei canti patriottici; — qui vedete Costanza, il campo di battaglia, e monti e pianure, la natura tutta, il teatro, la scena che nei primi canti manca affatto come in Alfieri. E lí in mezzo un agglomerarsi di fantasmi, e fra essi sorge un protagonista, l'uomo eminente, superiore alla folla, eppure interprete della folla; il quale parla in una situazione determinata esprimendo il senso ascoso in quella scena e in quei fantasmi. Protagonista è l'esule stesso, che vegliando o dormendo, fra popoli civili e barbari, su monti coverti di geli, in valli verdeggianti

Sempre ha la patria in cor,

sempre, dove che sia, i suoi fantasmi sono l' Italia.

Fissata cosí la situazione dell'esule, comincia la *Fantasia*. Dopo breve descrizione della scena, viene il nunzio; e, seguitando, dall'esaltazione si passa all'accasciamento. Che bei tempi quelli! Ed oggi? chi mi comprende in Italia? E viene una se-

conda *Fantasia*, e con essa un ebbro, rappresentante della moltitudine, dato alle donne, a' canti, alle danze, a' suoni, e che appoggiato sur un candido seno, sente anche noia nell'udire i lamenti degl' italiani, — ei li chiama nenie — e passa la vita come si passa generalmente da' popoli molli; inutile, ma come a lui è possibile, nel vuoto.

E sorge un altro pensiero. — Eppure questa Italia, fu sì grande una volta! E qui si affacciano alla memoria Legnano e Costanza, e all'ultimo questi nomi improvvisamente se ne vanno, i fantasmi spariscono e resta il poeta, egli solo, egli protagonista in mezzo alla scena, e che tenendo a sé dirimpetto l' Italia contemporanea, si trasforma in satirico e piglia il flagello, oppresso dalle amarezze del disinganno, che fa gittar tante lagrime alla conchiusione.

. . . . quel che vide ei scrisse.
Ma quel che ancor l' ingenuo
Soffre pensando ai sogni,
Sol cui la patria è un idolo
Indovinar lo può.

Questa è la tela. Che v' è in fondo? Ricordate quel che vi dissi: — giudichereste male Berchet se vi formaste l' idea che egli fosse pieno di energia, di impeto. Al contrario le sue ispirazioni temporanee sono determinate da movimenti speciali. In sostanza è carattere chiuso, muto, come si rivela nel *Trovatore*, malinconicamente dolce e tenero. Nelle *Fantasie* lo vediamo spoglio anche dell'energia e dell' impeto di soldato combattente, dell'autore de' primi canti: ridivenuto qual era per natura, malinconico, concentrato e, nella sua concentrazione, diritto e semplice nell' ispirazione.

Vedete, per esempio, l'esule che mai non v' è comparso innanzi, sinora, senza imprecazioni e collera e minacce: qui è rassegnato, e rappresenta uno stato divenuto a lui abituale, un dolore senza speranze:

Sempre ha la patria in cor.

Gli è venuta la forza di analizzare e rappresentare tutte le sue impressioni, e di descrivere ciò che lo circonda:

> Per entro ai fitti popoli,
> Lungo i deserti calli;
> Sul monte aspro di geli,
> Nelle inverdite valli;
> Entro le nebbie assidue;
> Sotto gli azzurri cieli,
> Dove che venga, l' Esule
> Sempre ha la patria in cor.
> Accolto in mezzo ai liberi
> Al conversar fidente,
> Ramingo tra gli schiavi,
> Chiuso il pensier prudente;
> Infra gl' industri unanimi,
> Appo i discordi ignavi,
> O fastidito, od invido,
> Sempre ha la patria in cor.

È un motivo che vi dice il nudo fatto, senza impressioni, il fatto che parla da sé: quel *patria* ripetuto è l'espressione muta di dolce malinconia, propria del poeta. Quando egli si trova in tale stato che non si può chiamare ancora tempestoso, gli spiccian fuori di codeste espressioni nude di colorito, spoglie d' impressioni, come se non sentisse niente; e pure fa sentire tanto, perché ciò che fa impressione è la cosa in sé, e se egli volesse ricamarvi sopra farebbe come quel tale che credeva accrescere forza e maestá al detto di Cesare, allungandolo: *Quid times? Caesarem vehis.*

Guardate, per esempio questi versi:

> Piú sul cener dell'arso abituro
> La lombarda scorata non siede.

È un fatto nudo, ma quanto non vi fa pensare quella lombarda che non ha piú la sua casetta e poco stante posava sulle ceneri di essa!

Dante è maestro nel rappresentare questo stato dell'anima, come quando fantastica che alcune donne gli dicano:

> . . . . Che fai? non sai novella?
> Morta è la donna tua ch'era sí bella.

Il capolavoro delle *Fantasie* è specialmente l'ultima. Il poeta immagina di essere nelle strade di Milano, dove incontra la madre di Silvio Pellico, vestita a bruno, piangente, che maledice allo Spielberg:

> Patria!... Spilberga!... vittime!...
> Suona il suo gemer tristo. —
> Quel che dir voglia, il sanno;
> Com' ella pianga, han visto;
> E niun con lei partecipa
> Tanto solenne affanno,
> Niun gl' infelici e il carcere
> Osa con lei nomar.

È una di quelle strofe perfette, in cui vien fuori appunto la forma di cui vi parlo, dove l' impressione non è nei pensieri, nei colori, negli epiteti; è nella cosa stessa.

In questi casi anche l'accento si trasforma e certe frasi che paiono semplicissime, si pronunziano con voce cupa, la quale annunzia lo stato dell'anima.

Trovandosi la mente del poeta in tali condizioni, ne erompono forme immortali nella loro naturalezza.

> Libertá mal costume non sposa,
> Per sozzure non mette mai piè.

Ed altrove:

> Volenti, possenti, quai Dio ne creò!

E quell'altra:

> Maledetto chi usurpa l'altrui,
> Chi 'l suo dono si lascia rapir.

Sono tante sentenze affilate che vengon su schiette e forti sol di sé medesime.

Poi, quel non so che di gelato e di condensato si comincia a sciogliere, nasce l'espansione e l'effusione. Sono certi forti sentimenti che ad un tratto mettono l'anima in moto e la fantasia in concitazione: dalle forme mute si passa ad altre forme. Una delle piú spiccate, fra queste, corrisponde alle grandi gioie, alle grandi consolazioni. Perché, se il dolore ci serra le porte della vita e ci conduce a non guardare che in noi — essendo la fantasia cosí depressa da non aver occhi per quanto la circonda — proprio della gioia è farci diventare espansivi. Nel nostro autore ci son due poesie corrispondenti a due di questi momenti nei quali, contro il solito, diventa fin troppo prolisso e si mette in comunicazione con la natura esterna. Una è meno perfetta, è la pace di Costanza.

Egli descrive minutamente le grige guglie, la laguna, le case e le finestre coverte di fiori, la moltitudine festante, gli ambasciatori delle cittá italiane nelle loro prolisse cappe, i quali cantano la vittoria, e narrano la battaglia, la fuga dell' imperatore, lo spavento della consorte che lo aspetta per tre giorni e lo crede perduto. Tutto è irto di descrizioni, perché l'anima trabocca fuori e quasi si adagia su quanto descrive. — L'altra poesia è piú perfetta: è all'ultimo, quando vaniscono tutte le forme e rimane solo il poeta, il quale sogna di tornare in Italia, alla sua cara Milano. Sogna di rivedere que' luoghi che aveva lasciati fuggendo, quelle campagne dove tante volte era andato a caccia, que' gruppi in mezzo a' quali s'era trovato, e il sole d' Italia, l'alba, la rondine:

Come la vispa rondine,
Tornata ov'ella nacque,
Spazia sul pian, sul fiume,
Scorre a lambir fin l'acque,
Sale, riscende, librasi
Su l' indefesse piume,
Viene a garrir nei portici,
Vola e garrisce in ciel...

e con la rondine l'ape che s' indugia intorno a un fiore,

Com'ape fa indugevole
Circa un fiorito stel.

Che dire del passaggio divino che segue, quando la gioia del ritorno a poco a poco si muta? Egli guarda nelle campagne, fuori Milano, vede gli agricoltori i quali

Recan le facce stupide
Che il gramo viver tigne;
Scalzi, cenciosi muovono
Sul suol dell'ubertá.

Ma non vi si arresta perché impaziente di correre a Milano, di essere in mezzo a' cittadini; giunge, ed allora, ricevuta una impressione terribile, tristamente sclama:

Son questi?...

È il passaggio ad un'altra situazione, che nasce spontaneo e vivo.

Talora la gioia ha la faccia dell'entusiasmo, come se il poeta si trovasse in mezzo a' combattenti, ed allora gli escono decasillabi unici in Italia:

Su! nell' irto, increscioso alemanno,
Su! lombardi, puntate la spada,
Fate vostra la vostra contrada,
Questa bella che il ciel vi sortí.

Siffatti slanci di gioia e d' ispirazione sono rari, domina il profondo disgusto per l' Italia presente, disgusto reso piú impetuoso dal paragonarla con l' Italia passata. In questo genere, richiamo la vostra attenzione su due poesie che sono davvero la parte viva delle *Fantasie*, nel resto si vede qua e lá l' imitazione, e nel paragonare il presente col passato d' Italia si spin-

gono in mezzo certi motivi troppo moderni, sí che ne nasce qualche anacronismo ed un po' di confusione.

C' è dunque un breve brano composto di versetti, come di gente che non abbia forza di allargare il suo pensiero, versetti i quali s' incalzano e pare si divorino, come quegli uomini divorano la loro vita nell'ozio e nell' inutilitá. È un metro ringiovanito, indovinato, che rappresenta a perfezione la cosa esterna. Ci è la perfetta obbiettivitá, la visione spoglia d' impressioni e che pure produce piú potente impressione. Vedete l'ebbro in mezzo agli altri scioperati:

Quale il piè lindo esercita
A danze pellegrine;
Quale allo specchio è intento
A profumarsi il crine;
E qual su molle coltrice
S'adagia, e vinolento
Rattien della fuggevole
Gioia, cantando, il vol.

Tutto quello sdegno che ha prodotto gli altri canti, non esiste qui. È la scena della corruttela italiana rappresentata nudamente, presa dal vero e che produce la piú viva impressione senza che niente vi riveli ciò che pensa o senta il poeta: il quale è nascosto, pare indifferente, narra solo, e, narrando, vi empie di orrore per quell'uomo corrotto, che conchiude:

Poggiato a un candido
Sen, non m'assalgano
Nenie per l' italo
Defunto onor.
Ma baci fervidi,
Lepide insidie,
Deliri, aneliti
E baci ancor.

L'altro brano di cui vi dicevo è alla fine, quando il poeta è solo, quando sono sparite le creature dell' immaginazione. È

lui che sogna, è lui che vede, ed allora vengono le trafitture nel suo cuore, prodotte da tutte quelle viste. S'era creata un' Italia cosí diversa nella sua immaginazione, aveva lasciato una Milano cosí diversa! Allora la rappresentazione esterna è accompagnata da epiteti e riflessioni e paragoni che danno rilievo a quelle immagini, e non esprimono piú uno stato indeterminato di malinconia, ma il soffrire acuto di chi guarda.

E quel che vide ei scrisse.

Non vi so dire come stupendamente sieno scelti questi particolari dell' Italia. Io che non sono uomo del 21, io che sono uomo del 48 e che assistetti per alcuni anni alla reazione — e se non vi assistetti piú, fu perché mi trassero in carcere — io posso appieno sentire ciò che d'acuto è in quelle riflessioni. Se a Milano c'era lo straniero, qui ricordiamo gli sbirri che ingiuriavano tutti impunemente, e tiravano la barba ad uomini i quali non erano plebe, e li costringevano a chinar la faccia. Molti uomini di valore che oggi forse sono in alto, allora andavano a sentir messa per piacere a Dio ed a chi faceva della religione un mezzo di governo.

Codesti particolari, vedeteli ritratti dal poeta. Innanzi a tutto è la disillusione, una malinconia che accompagnata dal disinganno, diviene dolore:

Son questi? È questo il popolo
Per cui con affannosa
Veglia ei cercò il periglio,
Perse ogni amata cosa?
È questo il desiderio
Dell' inquieto esiglio?
Questo il narrato agli ospiti
Nobil nel suo patir?

Aveva sempre detto: quel popolo è sventurato, ma nobile, aveva perduto tutto per lui, aveva tanto bramato di tornarvi, e lo trova tanto degenerato!

Ed ecco una descrizione nella quale piú non v' è niente di muto ed ogni frase è un colpo di pugnale:

> Ecco, infra loro il teutono
> Dominator passeggia;
> Li assal con mano avara;
> Li insidia, li dileggia;
> Ed ei tacenti prostransi,
> Fidi all' infame gara
> Di chi piú alacre a opprimere
> O chi 'l sia piú a servir.

Quanta vivacitá di colori! E quell'*infame* come esprime l'ultimo stadio di concitazione del poeta! E segue:

> In tante fronti vacue
> D'ogni viril concetto —

anche questa è forma nuova, una di quelle che sgorgano in momenti d' indignazione —

> Chi un pensier può ancor vivo
> Sperar d'antico affetto?
> Chi vorria farvel nascere?
> Chi non averlo a schivo
> Come il blandir di femmina
> Sul trivio al passeggier?

E si parlava a voce bassa, si guardava attorno per timore di spie: questi atti di vigliaccheria sono resi immortali nei versi che seguono:

> Chi dietro un flauto gongola,
> Che di cadenze il pasca,
> E chi allibbisce ombroso
> D'ogni stormir di frasca;
> Come nel buio il pargolo
> Sotto la coltre ascoso,
> Se il dí la madre, improvida,
> Di spettri a lui parlò!

Sorgono i paragoni di cui prima c' era tanta sobrietá; e che sorriso di sprezzo nel paragonare quella gente a fanciulli paurosi.

E si andava in chiesa per farsene merito innanzi al tiranno; ipocriti picchiapetti si affannavano a farsi scernere dal commissario di polizia. Ciò è detto con riflessioni indimenticabili:

> Altri il pusillo spirito
> Onesta d'un vel pio;
> Piaggia i tiranni umile,
> E sen fa bello a Dio.
> Come se Dio compiacciasi
> Quant' è piú l'uom servile;
> L'uom sovra cui la nobile
> Immagin sua stampò!

Vedute le varie forme delle *Fantasie,* mi direte: che c' è in sostanza? Credo avervi detto tutto. Volete che vi parli ancora di lingua, di stile, di metri? Solo noterò che la lingua qui è nuova, direi quasi creata da lui, mescolata di qualcosa di personale e di corrente di cui niente avevamo prima; — che i metri anche sono nuovi, perché sono le vecchie strofe con rime a distanza, che si trasformano, rotte da accenti tronchi, con poche rime, sí che il tutto, composto di decasillabi, o di endecasillabi, produce un movimento condensato, abbreviato, proprio del pensiero che lavora rapidamente. Quindi c' è del nuovo non solo nel pensiero, ma nella forma. È in fondo l'espressione psicologica diretta, immediata, la quale non esce da una fantasia che lavora astrattamente, per proprio conto o da intelletto separato dal sentimento; ma nasce dal sentimento stesso, cosí forte da ridurre l' immaginazione a strumento per esprimere quella disposizione di animo.

Le *Fantasie* son tutte egualmente belle? Immortale e bellissima è l'ultima, — piena di vita quella del *vinolento*; nelle altre vi sono delle stagnazioni, delle freddezze, per quella miscela di Medio evo e di tempi moderni, — qualcosa che stanca talora, benché per la sua brevitá la poesia ci trascini e ci faccia correre appresso: la piú debole è quella che parla di Costanza.

Cosa è dunque Berchet? Quale giudizio definitivo ce ne date, dopo averne trattato con tanto amore?

Non ve l'ho giá indicato? Egli non è il poeta perfetto, — apre la via, vi gitta raggi luminosi, ma non è di quelli che, a guisa di statue storiche, segnano un'epoca. Vi dá motivi delicatissimi, sonate magnifiche; non vi trovate ancora l'orchestra, — quel tutto insieme, a larga base, sviluppato convenientemente, che chiamasi scuola, tutto un complesso di idee e di sentimenti. Se c' è poeta al quale possiamo paragonarlo, quell'è Andrea Chénier, che lasciò poche poesie, di cui una d' incantevole bellezza, — e fu condannato, giovane ancora, alla ghigliottina, e, mentre porgeva il capo al carnefice, dicesi sclamasse: Eppure! c'era qualcosa qui dentro! — La ghigliottina gli ruppe quel *qualcosa*, che andò col cervello a giacere nella cesta infame.

Entro Berchet c' era qualcosa che non poteva venir fuori durante la vita ordinaria, e uscí tutto intero in certi momenti straordinari. E cessati questi, se picchiate sulla sua fronte non sentite piú niente, al di sotto c' è il vuoto.

La prossima volta tratteremo del Niccolini.

[Roma, 3, 4 e 5 maggio 1874.]

XII

GIAMBATTISTA NICCOLINI

DOCICESIMA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Se ora, terminato l'esame di Berchet, volessimo per poco riassumere quel che si è fatto quest'anno, troveremmo dapprima sulla scena la figura giovanile di Mazzini, che in sé ha personificato il movimento del secolo, in Italia. Ho cercato poi di fare il corteggio a quella statua, corteggio democratico, di uomini i quali han seguito lo stesso indirizzo di idee. E, facendomi indietro, v' ho presentato le voci del 21, — voci del Mezzogiorno, Rossetti e Colletta, voci del Nord, Giovanni Berchet.

Nella storia c' è una certa comunione di spiriti — dov' è la fonte del progresso; — sí che uno si trasfonde in un altro con sembiante piú accentuato. Se con l' immaginazione vi portate ora a Livorno, e leggete l'*Indicatore livornese*, trovate belli ed entusiastici articoli sulle *Fantasie* di quel Berchet che non si ardiva nemmeno di nominare e s' indicava col titolo di Esule, su' *Profughi di Parga*, sulla *Clarina*, ne' quali sentite l' impressione che quelle poesie producevano sul giovane autore di quegli articoli, su Giuseppe Mazzini. Se vi spingete ancora indietro a guardare quello che abbiamo esaminato negli altri due anni, avete innanzi una eletta schiera di pensatori e di letterati, Troya, Manzoni, Grossi, Rosmini, Balbo, D'Azeglio, Gioberti. Quando vedete tanta vita a Torino ed a Milano, e il riflesso di essa vita nelle province meridionali, credo vi domandiate: — ma Roma?

Qual'era la vita di Roma a que' tempi? — Era vita papale, vita di antiquari e di puristi. — E la Toscana? Finora non ci avete parlato della vita della Toscana, di Firenze. E infatti cosí, per incidente, vi ho citato qualche nome, quello, per esempio, d'un illustre superstite della scuola manzoniana, della scuola guelfa, il nome di Gino Capponi, — e quello di qualche altro che si occupò di scuole popolari, fors'anche quello del Salvagnoli, di acuta mente e avveduta nelle cose politiche. Ma tutti costoro sono il corteggio, non vi ho indicato ancora alcuno che si levi e dica: io sono la vita toscana, alcuno che rappresenti il classicismo o il romanticismo, i neo-guelfi o i neo-ghibellini, i moderati o i democratici di quella contrada. Eppure, tutti gl' illustri di cui vi ho detto, miravano sempre a Firenze, e vi andavano spesso. Colá trovate Colletta e Pietro Giordani, piú tardi Alessandro Manzoni e D'Azeglio. Come prima era stata sede gradita di Alfieri e di Foscolo, Firenze sembra che sia ancora il centro d'attrazione, senza che que' valentuomini, oltre la grata ospitalitá, possano trovarvi un'eco, produrvi un movimento.

Che era Firenze a quel tempo? Era come un uomo che si trovi nobile per la grandezza de' suoi antenati, — la grande cittá da cui uscirono le potenti iniziative del mondo antico italiano, da Dante a Francesco Redi. Era un passato illustre immobilizzato e regolato. Cosí uno che abbia molti libri, e non li legge, pure li dispone nell'anticamera, in ordine, sí che facciano bella figura. Firenze serbava il passato in elegante mostra, era la cittá dell'Accademia della Crusca, delle pinacoteche e de' musei. Tutti vi andavano ad ispirarsi in quelle memorie, come vanno gli artisti a Roma, ma la vita non vi si svegliava. Firenze credeva che il mondo si fosse arrestato lá dov'essa s'era fermata.

Ed il mondo presente era la negazione di Firenze, la negazione del passato ch'essa custodiva con tanta cura: negazione della lingua quale essa la riveriva ne' classici, negazione del pensiero com'essa lo concepiva ne' classici medesimi, negazione di tutto ciò che Firenze era avvezza a riverire in due grandi,

Dante e Machiavelli. E la negazione non era soltanto in Europa, rumoreggiava alle porte della cittá. Ricordate Cesarotti, ricordate la *Proposta* di Monti, che assalivano fin l'Accademia inclita, la quale riassumeva il passato di Firenze.

Al principio del secolo comincia a discernervisi qualche traccia di vita. Se ad un nobile dite: la gloria, di cui vi fate bello, è gloria de' vostri antenati, non valete niente voi, — egli si scuote. Questo fu il principio della nuova vita: colá fu resistenza, fu spirito conservatore della cittá ammantellata nelle sue glorie trascorse. Colui che rappresentò con splendore e dottrina questo movimento di resistenza fu Giambattista Niccolini. E come le grandi cittá hanno sempre rivali, come Palermo ha dirimpetto Messina, e Milano Pavia, cosí Firenze ebbe a rivale Livorno. Firenze affermava il suo classicismo, mentre in Livorno compariva Guerrazzi, democratico come Niccolini, ma tempestoso e violento; appassionato l'uno, limpido e sereno come rocca di cristallo l'altro. Questi due toscani vi rappresentano due forme della vita nuova, il classicismo resistente all'onda delle nuove idee; e l'abbandono all' impeto della propria personalitá. Cominciamo da Niccolini. Fu quasi coetaneo di Manzoni, — poiché nacque a Pisa nel 1783 ma menò quasi tutta la sua vita a Firenze. Dicono che in gioventú ebbe il vantaggio di ammirare e conoscere Foscolo, e diventare suo amico. A diciannove anni aveva compiuto i suoi studi: allora i giovani uscivano dalle scuole per tempo, oggi ci vogliono ventisette o ventotto anni per essere qualche cosa. I giovani si lanciavano subito in mezzo al pubblico con qualche lavoro per farsi conoscere e dar pruova di sé. E Niccolini compose una tragedia, *Polissena*. Il titolo giá vi dice che essa era calcata sui modelli di Eschilo, di Sofocle, di Euripide, sui modelli del teatro greco, con quella maniera di concepire e di rappresentare. A Firenze, qual'essa era allora, parve cosa miracolosa, l'Accademia della Crusca ne fe' dare lettura e premiolla come la migliore di quel tempo. Chi ora ricorda piú la *Polissena*, non ostante l'aureola di celebritá, di cui circondolla l'Accademia?

Incoraggiato dal primo successo, Niccolini continuò i suoi

studi di latino e di greco e, tratto tratto, dava fuori imitazioni ch' egli chiamava tragedie, come l'*Agamennone*, la *Medea*, — nella quale ultima sentite l' impronta di Metastasio: Niccolini era grande ammiratore del genere metastasiano.

Fin qui vedete un uomo profondato negli studi del mondo greco-latino, che ha acquistato un'estesa coltura classica e ne ha fatto il fondamento della sua educazione; ma in mezzo a movimenti politici e religiosi cosí impetuosi, — come furon quelli co' quali cominciò il secolo XIX, — si sente come straniero. Non scorgete ancora in lui orma di sentimenti politici o di simpatie religiose, nessuna eco del mondo esterno. Niccolini è tutto assorto nella sua vita intellettuale, è giá professore di storia e di mitologia nell'Accademia di belle arti — piú tardi diventa conservatore d'una biblioteca — è accademico della Crusca, scrive intorno alle arti belle ed agli scrittori classici, compone iscrizioni alla classica, come Giordani: l'ambiente esterno non ha alcuna presa su lui.

Intanto comincia un certo movimento nel suo spirito. Giá erano pubblicati gl'*Inni*, Tommaso Grossi era comparso sulla scena, gli studi storici venivano in voga, d'oltr'Alpi ci piovevano scritti francesi, inglesi, tedeschi. — Niccolini conosceva quelle lingue e poté essere al corrente di quelle pubblicazioni. Nel 1816 aveva tradotto i *Sette a Tebe*, che fecero un po' di rumore, soverchiato subito dalla fama cui si levò la traduzione di Bellotti. La prima spinta a qualcosa di nuovo nell'animo di Niccolini, la dette l'esilio di Napoleone a Sant' Elena. Nel 1819 egli dié fuori il *Nabuccodonosor*, che ricorda, fino ad un certo punto, l'*Aiace* di Foscolo, e mostra la impressione che su lui, giovane, Foscolo aveva prodotta. Quella è una curiosa tragedia, i tedeschi la direbbero *tragedia in maschera*, perché i personaggi antichi rappresentano la storia di Napoleone. *Nabuccodonosor* è Napoleone stesso, *Vasti* è madama Letizia, *Amichi* la moglie di Napoleone, e c' è *Mefrane*, sacerdote assiro, che rappresenta Pio VII, un certo *Asfene* corrisponde a Colembourg, il celebre amico e confidente di Napoleone; ed all'ultimo comparisce *Arsace*, qualcosa di simile al marchese di Posa, che rappresenta

Carnot, colui che fu chiamato l'*organizzatore* della vittoria, ed al quale si attribuisce l' idea di voler avvisare e frenare Napoleone. Tutto ciò produsse impressione per le molte allusioni, ma non vi fu mai concetto piú infelice. È impossibile ad un poeta rappresentare vivacemente e poeticamente un personaggio che è figura d'un altro; sí che, per cercare Napoleone, Niccolini ha perduto Nabucco, e, per rappresentare madama Letizia, non ha lasciato neppure la povera Vasti. Sono lavori simbolici che, per presentare due personaggi in uno, non presentano né l'uno né l'altro. E mettiamo da canto anche il *Nabuccodonosor*, che non lasciò traccia alcuna di sé.

Nel 1830 le speranze di libertá si risvegliano, e si risveglia la musa di Niccolini, e produce il *Giovanni da Procida*.

Ebbe molta voga, perché l'autore suppose un Giovanni da Procida non siciliano, ma italiano: parve strano che un fiorentino parlasse come Berchet, dal punto di vista nazionale. Ma lá entro il concetto è una patria italiana attorniata dagli stimoli degli affetti di padre e di marito; e quando si passa alla rappresentazione, ci si presenta un Giovanni da Procida gittato in mezzo ad una matassa di complicazioni. Sicché la cosa principale non è il patriota, il quale resta avviluppato da intrighi, come è nel *Torrismondo* del Tasso: per esempio vi si trova un francese marito d'una siciliana, della quale si scopre fratello. Anche questo lavoro ebbe un po' di celebritá e poi fu dimenticato.

Giungiamo al 1844. Pigliava vigore la scuola neo-guelfa, la scuola romantica milanese; e celebrava una chiesa ideale per far passare una chiesa reale molto diversa, la Chiesa romana. Rosmini giá aveva pubblicato le sue opere principali, Gioberti giá rumoreggiava con la sua famosa tesi dell'armonia fra la civiltá e la Chiesa romana. Eco di questo lavorío è l'*Arnaldo da Brescia*, ultimo lavoro di Niccolini, tragedia che produsse in Italia impressione durevole piú delle altre, perché poneva in rilievo il disagio del paese, roso al di dentro dalla chiesa corrotta, — che passò le Alpi, ebbe comenti e studi anche in Germania, per l'affinitá ch' è fra quel concetto e le idee della scuola protestante tedesca.

Dopo, finisce quel che si può dire il *curriculum vitae*, la vita intellettuale vigorosa. Abbiamo diversi articoli, vediamo un uomo che piglia un certo interesse ne' moti politici; un uomo rigido il quale, mentre tutti gridavano: *viva Pio IX!*, sorrideva incredulo; ma è scomparso quel calore che lo spingeva a scrivere tragedie.

Questa, se posso usare la parola, è la *materialitá* della mia critica, — semplice schizzo di quanto ha fatto Niccolini. Non vi attendete certo che vi faccia un esame di lui pigliando ad uno ad uno i suoi quattro volumi. Certo, se in que' volumi trovassi la simpatia e l' ispirazione che mi ha fornite Berchet, gli consacrerei parecchie lezioni. Ma io credo che questo scrittore si possa comprendere in breve, guardandone i lineamenti generali: lascerò a voi di fare la riprova del mio studio esaminando questo o quel lavoro di Niccolini.

Ogni scrittore di qualche valore ha la sua idea che resta legata alla sua memoria, documento di lode o di biasimo presso i posteri, un' idea che al tempo stesso segna un'epoca. Qual' è l' idea fissa di Niccolini, quella che lo rese celebre e che ha eccitato contraddizioni e difese? È l'antica idea di Dante, di Machiavelli, piú tardi di Alfieri, mantenuta costante tradizione nella vita italiana, cioè, che il piú grande nemico, non solo della civiltá, ma ancora dell'unitá nazionale e della libertá è il papato. È idea contraria a quella di Gioberti, e fa di Niccolini l'uomo piú accentuato nella posizione ch' egli ha presa.

Se leggete le opere in cui, messa da canto la parte letteraria, il suo spirito si manifesta, quell' idea ve la trovate evidente.

Quando un concetto s' impossessa dello spirito, diventa sentimento; perciò, quel che dá un certo calore agli scritti di lui è quella idea diventata odio al papato. In quale gradazione l' ha egli colta? Per esempio avete il papato in lotta con la potestá temporale. È desso il papato di Giannone e di Tanucci che, mentre maledicono lui, levano su la potestá assoluta dei principi? È il contrario, è l'adulterio, per usare la frase dantesca, l'adulterio della Chiesa con lo Stato: l'odio contro il papato in Niccolini è rinfocolato dall'odio contro la tirannide.

Codesta idea che poi ha avuto l'ultima sua espressione nell'*Arnaldo da Brescia,* — il quale mostra impero e papato uniti a danno della libertá e della civiltá — codesta idea di Niccolini, che fisonomia tiene? È proprio tal quale gli è venuta da Dante, o è penetrato in essa un altro soffio, un soffio della vita moderna? È l' idea come la concepisce il secolo XIX od è come la concepiva il secolo XIV? Sentite che differenza sia qui sotto. L' idea rimane tradizionale e storica? Al modo stesso come ripiglia il mondo greco e ne fa il suo modello, Niccolini ripiglia l' idea italiana, — capite che parlo sempre del passato d'Italia — la ripiglia senza alterarla e la riproduce come la trova? Oppure essa è vivente, rammodernata?

E come la concepisce il secolo XIX? Giá parlandovi di Gioberti e di Rosmini, vi ho indicato il sentimento del secolo presente, dirimpetto alla Chiesa romana. Non è sentimento antireligioso, non è negazione come nel secolo XVIII; anzi, ciò che move la guerra del secolo nostro contro la Chiesa, direi meglio contro la teocrazia romana, è uno squisito e nuovo sentimento religioso, il quale cerca ricondurre la religione ad una forma piú accessibile al sentire moderno, e piú conforme alla religione ed alla scienza. Appunto perché questa religione ideale, pura, razionale, moderna, ha la sua contraddizione nella Chiesa romana che rappresenta il passato, ne nasce la lotta di tutt' i pensatori moderni contro essa Chiesa, pensatori democratici e moderati, da Manzoni a Mazzini. Manzoni rappresenta un alto ideale religioso, e, senza dirlo apertamente, con la maggiore umiltá, distrugge la realtá che ha intorno. Quando Mazzini combatte la Chiesa romana, è perché ha un' idea piú alta e piú pura della religione.

Or, l' idea di Niccolini è penetrata di questo spirito moderno? Esce dal sentimento moderno? Oppure non è se non ripetizione delle contumelie dantesche e dell' ira di Alfieri? È un prolungamento di Dante e di Alfieri, e, come tutti i prolungamenti, vizioso, una coda inutile? O ci è del nuovo?

Vi dirò francamente che in Niccolini non è vestigio di sentimento religioso; — parlo del sentimento dell' infinito e di un

ordine di cose universale, al di fuori ed al di sopra di noi, che lo contempliamo in tanti mondi i quali ci circondano e ci fanno corteggio, — quello che alcuni chiamano armonia, altri caos, altri mistero; ma, comunque considerato, dá una tinta religiosa anche all'ateo ed allo scettico. Infatti, lo trovate sia in quelli che innalzano inni all'armonia universale, come in Newton, il quale dice: — lá, in quegli spazi si scorge l'orma del creatore, — e nella magnifica creazione di Humboldt, nel *Cosmos*; sia in quelli che negano ed imprecano come Leopardi e Byron, nella schiera che l' Inghilterra chiamava *satanica*. In Niccolini niente di vago, di fantastico, nessuna aspirazione allo sconosciuto, onde pure l'artista deve cavare i suoi motivi. In lui tutto ha contorni plastici e determinati, niente che vada al di lá ed innalzi l'animo a regioni superiori. La sua idea rimane l'antica idea classica italiana, senza alcun che di moderno.

C' è almeno in essa la sua personalitá? Poiché, chi riproduce un' idea — anche se la riproduzione è abilmente fatta — se non le dá il battesimo del suo pensiero e del suo sentimento, l' impronta del suo animo, quell' idea non gli appartiene, non è lui. C' è dunque qui una fisonomia nuova, la quale esca dalla personalitá di Niccolini? Per rispondere acconciamente, dobbiamo vedere che cosa la natura e l'educazione avevan fatto di lui.

L'uomo verso trent'anni è giá formato. Come fisicamente allora la sua salute è affermata, cosí allora si compie il suo essere morale ed intellettuale. Potete modificare quel primo arsenale di pensieri e d' immagini, mutare indirizzo, cangiare qualche cosa; ma il fondo, la sostanza, il modo come uno pensa e sente ed opera, riman sempre quello.

Fino a trent'anni Niccolini si forma in un mondo puramente letterario. Era uomo tutto dedito alle cose greche e latine, che poteva riuscire eccellente filologo se cacciava lungi da sé le velleitá della poesia, per la quale non era nato; che poteva fare buona prova negli studi storici, e invece si mise a fare il poeta sol perché scriveva buoni versi. Anche quando a lui si affaccia la coltura moderna, rimane quel che l'educazione l'ha fatto,

rimane come rimase Foscolo, un puro classico. Dopo ciò, dovete comprendere perché la sua idea è proprio quale l'ha trovata in Dante e l' ha vista in Machiavelli, riprodotta in altri scrittori, fuori del mondo moderno; — ed egli la riproduce con convinzione e con dottrina, ma senza imprimervi la sua fisonomia.

Perciò, se chi fa la storia della letteratura italiana, vorrá indicare l'uomo che in tutta la sua vita ha rappresentato quell' idea, dirá: è Giambattista Niccolini. Ma se si domanderá: che influenza ha esercitato quell' idea? rimarrá muto, non volendo essere poco rispettoso verso un sí dotto uomo; muto, perché l' idea rimane sterile, spoglia dei sentimenti e de' concetti che fanno impressione su' contemporanei e producono sentimenti e concetti nuovi, e generano l'avvenire.

Dunque, Niccolini era un classico, un pedante? Era come l'abate Cesari e il Montrone e il Puoti, era un Pietro Giordani? Egli era qualcosa di piú. Una forma del suo spirito lo pone al disopra di questi mediocri e, per poco, lo segna alla nostra attenzione. E codesta forma propria di Niccolini è la *correzione*. La correzione è pedanteria? No. La pedanteria, in quanto induce l'uomo ad imitare, per *anticipazione*, se cosí posso dire, alcune forme, unicamente perché le crede belle, è vera scorrezione, perché crea dissonanze; fa dire con linguaggio antico idee che si movono in un mondo tutto diverso. Quando chiamate corretti il Puoti od il Cesari, commettete uno sbaglio di lingua. Né il Niccolini è immobilitá, perché l' immobilitá anch'essa è scorrezione. Pietro Giordani è anche egli scorretto, per le tante forme eleganti prestabilite che vorrebbe adattare a tutte le cose, mentre tra quelle forme e quelle cose non è possibile accordo. La *correzione* è la perfetta rispondenza fra l' idea e la sua forma, è via diritta senza deviazioni, è il dire quanto è necessario e non piú; — è, non la virtú, ma l'assenza del male, — non il pregio, ma l'assenza del difetto. Ne' discorsi e in altri lavori del Niccolini talvolta trovate la monotonia, l' immobilitá di Pietro Giordani; talvolta fa troppo uso di porpora; ma egli non è da confondersi con quegli uomini di second'ordine, non è sciupa-parole, non cade nelle stonature, non urta il vostro senso del giusto e del

naturale. Ciò è abbastanza per quelli che vogliono cercare errori, è niente per chi cerca i pregi e la grandezza: tutto ciò non è veramente ingegno, è roba per gli scrittori di seconda riga.

La correzione può dirsi proprio forma dello spirito di Niccolini, e se ben guardate la troverete nella sua vita materiale e intellettuale e morale. Professore di storia e di mitologia, vivuto sempre sepolto in mezzo a' libri e nello studio, estraneo ad ogni movimento politico ed intellettuale e religioso del suo tempo, — la sua vita è quasi una linea diritta; non un errore, non una passione, non una vicissitudine, niente di quell'alternativa di dolori e di piaceri che rende interessante una vita. È vita solitaria, modesta, ritirata in sé, immacolata, senza fallo alcuno, vita del dovere e della virtú; ma non di una virtú provata nelle lotte, nelle contraddizioni, nella miseria; — di una virtú piú facile. Naturalmente egli si mostra seguace del dovere e in ispecie della morale, che gli davano gli esempi classici.

È vita senza crespe, sí che non ci vuol molto a conoscerla tutta. Non un amore, non orma di sentimento di famiglia, non orma di un trascorso, di una sventura; in tempi di cospirazioni, non orma di segreti movimenti. Anche la vita materiale è corretta, ma non interessante.

Osserviamo la vita morale. Cos'era il sentimento per Giambattista Niccolini? Per venti anni parla di belle arti, nella scuola di belle arti; ma aveva davvero il senso dell'arte, il piacere che nasce dalla letteratura, almeno il sentimento del professore che ama i suoi giovani e vuol creare una scuola, e si riflette ne' giovani come l'artista nella sua opera? Quali erano i suoi istinti? Come partecipava alla vita rumorosa che lo circondava? Niente: egli è quasi un soldato, rigidamente ossequioso al suo dovere: chiuso in uno stretto cerchio di amici non ne esce mai. Non abbiam da rimproverarlo per debolezza o per errore, e nemmeno da lodarlo per un atto di virtú straordinaria.

E la vita intellettuale? Siamo nel medesimo caso. C' è quel che si chiama talento naturale, il quale poi si traduce in un'altra parola che a pochi si può riferire, il *buon senso*, — quel ve-

dere giusto e preciso ancor che non abbiate coltura, ciò che rende amabile anche gli uomini di poca coltura, per esempio Benvenuto Cellini e d'Azeglio. Di questo buon senso niuna traccia in Niccolini. Tutto ciò che dice lo vede astrattamente attraverso preconcetti; ma orma di quel sentir giusto e preciso la veritá che gli è innanzi, nessuna, non nei discorsi o nei versi, e neppure nelle sue iscrizioni, troppo classiche.

Desidero che vi avvezziate un po' a vedere dov' è la vera grandezza.

Oggi sento dire: Manzoni, Berchet, Niccolini, — come se Niccolini fosse alla stessa altezza degli altri due; e quindi conchiudo: il senso critico in Italia è assai basso —. Agli uomini di second'ordine i quali hanno una certa coltura, è propria questa facoltá, che, data un' idea — dico: *data* — essi la illuminano, la dispongono, la coordinano con altre idee; formano bene giudizi ed argomenti. Qualitá di esecuzione, questa, che si trova in Niccolini come in chiunque ha talento. Non è l' ingegno, perché l' ingegno è appunto in quel *data*. Non si tratta di trovare o di avere una idea e poi metterla in mostra; si tratta di produrre, di creare voi il mondo che volete rappresentare; non giá di pigliarlo da altri e senza mettervi nulla di vostro, esporlo in forma corretta. L' ingegno non è solo nell' idea nuova o nel ricreare l' idea vecchia, ma nell' impossessarsi di essa, nel farla vostra, parte della vostra vita intellettuale, vedendone tutte le altezze e tutte le profonditá — *facoltá sintetica* e *analitica* —; nello studiare l'argomento in modo che la forma la quale gli date, sia cavata dal vostro interno.

In Niccolini vedete idee che sono di altri; spesso lo dice egli stesso con molta candidezza: non sono originali, e non le ha studiate, e non vi si è profondato, né si è sollevato un poco a guardarle dall'alto, sí che manca il calore interno da cui nasce la veritá dell'espressione. Poiché consideriamo l' ingegno da questo elevato punto di vista, cosa ci può sembrare l'espressione di Niccolini, se non quella fredda espressione di cui vi ho parlato? L'espressione o stile è la fisonomia del mondo creato da voi: quando in noi non c' è lavorío, cosa può essere il nostro

stile? Quello che è lo stile di Niccolini, una bella statua, castigata, levigata, senza crespe, senza errori, talora ammantata di porpora, — brillanti descrizioni, frequenti tirate e movimenti oratori, specialmente nelle tragedie. Ma alla statua manca qualcosa, le manca l'occhio, e l'occhio è lo stile, l'espressione esterna di ciò che è dentro.

Tal' è la correzione che distingue Niccolini da' pedanti, ma lo fa rimanere fra gli scrittori di second'ordine. — Potreste dirmi: è un giudizio molto severo che ci date di lui, di questa correzione che, in sostanza, è un certo fondo di indifferenza il quale non produce simpatie, né amore, né odio. E ce l'avete detto in modo crudo!

Ed avevo ragione, perché la critica in Italia è sí vaga che mentre Berchet è chiamato poeta da chitarra, Niccolini è innalzato alle stelle. Almeno, aggiungerete, vogliamo ripigliare il giudizio, vogliamo vedere cosa sia quella correzione impotente che non produce impressione. — Ed io prenderò le piú vantate tragedie di Niccolini, l'*Arnaldo da Brescia* e il *Giovanni da Procida*, e ve ne farò breve analisi.

[Roma, 10, 11 e 12 maggio 1874.]

XIII

GIAMBATTISTA NICCOLINI

TREDICESIMA LEZIONE DEL PROF. FRANCESCO DE SANCTIS.

Che cosa era dunque Giambattista Niccolini? L'abbiamo visto, era un classico, eco della classica Firenze; ma un classico avvolto nel mondo moderno, penetrato di tutte le impressioni della letteratura che circondavalo, non indifferente al movimento della scuola lombarda tutta romantica, e, quindi, rimanendo classico, desideroso di porsi a contatto della vita contemporanea. La quale non giunge a trasformarlo e renderlo uomo nuovo, perché, come vi dissi, quando la coltura è fatta, quando le tendenze sono determinate, se l'uomo non è un genio, non si trasforma piú. Niccolini credé essere quell'uomo nuovo, conciliando le nuove dottrine con le antiche. Ne' suoi scritti critici trovate in fondo Aristotile, Orazio, la scuola classica e insieme altre teorie, come per esempio il dire che il romanticismo è antico quanto il classicismo; altre teorie che sono mezzi termini, concessioni allo spirito del tempo.

Ed ora noi prenderemo ad esaminare due delle sue piú celebrate tragedie, quelle che anche da benevoli critici stranieri sono stimate le piú perfette, e che a lui hanno procurato il nome di primo tragico italiano presso i suoi ammiratori. Lascio stare il *Foscarini* con cui tentò entrare nell'ambiente storico di Manzoni, lavoro mal riuscito, ed esaminerò l'*Arnaldo da*

Brescia e il *Giovanni da Procida*, che ebbero tutte le vicende d'un libro celebre.

Giovanni da Procida è qualcosa di simile a Guglielmo Tell, un uomo che, per l'onta fatta alla moglie, gira tutta l' Europa *hostem quaerens*, cercando il vendicatore.

Il dolore privato purifica l'uomo, sí che sotto il marito oltraggiato spunta il cospiratore, e nel cospiratore il patriota, e nel patriota non solo quello che vuole libera la sua regione, la Sicilia, ma il patriota italiano, come rivela l'odio che egli sente per tutto ciò che è francese.

Sparsa in Sicilia la voce della sua morte, Giovanni va a Palermo e difilato corre al cimitero dove sono le ossa di suo figlio e dove, per altra parte, giunge la figlia, Imelda, che egli crede ancor vergine e destina sposa ad un suo compagno di cospirazione. Questa è la prima scena. Ed eccoci entrati non in un dramma dove tutte le parti sieno intricate, ma proprio in una selva oscura di misteri. Il padre parla alla figlia; ma sente un mistero e rimane atterrito come innanzi a cosa che non comprende, ed all'ultimo apprende che Imelda è maritata ad un francese. Altro mistero: cápita il francese, ed ha l'accento italiano: che cosa è? A questo modo sempre piú s' ingarbuglia l'azione e, di mistero in mistero, all'ultimo, quando sta per calare il sipario, si sa che il marito d' Imelda è fratello di lei. Il francese grida: « Io spiro! », — Imelda sviene, e il popolo si precipita sulla scena gridando: all'armi!

Mi direte: ma dov' è il vespro? Dov' è la congiura? Dove sono i congiurati? Che cosa ha prodotto quell' immensa esplosione? Ci avete un canto di poeti siciliani, ci trovate un siciliano che dice: — Giovanni da Procida non è morto, è vivo, è qui, — ma come e perché scoppiano i vespri, non lo sapete.

Nella storia delle congiure trovo che per lo piú un fatto domestico produce un fatto pubblico. Che cosa è il primo Bruto? È un'onta di famiglia che produce la Repubblica romana. E Virginia? Un fatto domestico che produce la caduta dei Decemviri. E Guglielmo Tell? Un fatto domestico che produce la libertá della Svizzera. Non è dunque straordinario che un fatto

di famiglia sia nei vespri. Non vi dirò della *Lucrezia* di Ponsard tanto vantata, ch' è una cucitura di *tirades* rettoriche, dov' è un Collatino ed un Bruto di convenzione, dove tutto c' è fuorché Roma e il popolo, vero protagonista di quella storia. Ma pigliate il *Guglielmo Tell,* quella tragedia maravigliosa, dove tutto è Svizzera, tutto è colore locale, dove la congiura non è in un solo ma in tutti, e Tell non è semplice cospiratore, ma espressione del popolo, e quel che vuole lui vogliono tutti. Or bene, nella tragedia del Niccolini non c' è la Sicilia, non c' è l' Italia, non quella commozione delle passioni popolari, quel contrasto fra oppressori ed oppressi che dá l' impulso al movimento. C' è la storia misteriosa di fatti passati, ed è narrata, non rappresentata, e quei fatti a poco a poco vengono innanzi al lettore. Quando mi mettete innanzi l'ospite che rapisce la moglie di chi lo ha ospitato, l'adulterio, ed all'ultimo l' incesto tra fratello e sorella, evidentemente tutto l' interesse è in questi fatti, tutto ciò che muove l'attenzione è nella famiglia; la congiura e la sollevazione è appendice, accessorio. Quindi, l'elemento politico rimane al second'ordine, e innanzi non avete davvero che la storia della famiglia di Giovanni da Procida. Voleva Niccolini far proprio una tragedia politica? Ma è chiaro che questa storia è l'antecedente della tragedia, non la tragedia. Se si domanda: perché scoppiarono i Vespri? si può dire: perché un francese oltraggiò Giovanni da Procida che si mise, perciò, a capo della cospirazione. In questi casi, sapete quel che facevano i greci, — facevano le *trilogie*. Or se Niccolini voleva che tutta la storia de' vespri nella tragedia stesse unita intorno alla storia d'una famiglia, doveva fare qualcosa come il *Wallenstein* o come il *Prometeo*.

Se egli si fosse attenuto alla storia, invece di lavorare di fantasia, avrebbe capito che in certi casi la storia è piú poetica della poesia. Pigliate l'eccellente storia di Michele Amari, e vedrete che lá i vespri sono cosa piú poetica e piú interessante di ciò che è uscito dalla mente di Niccolini. Lá trovate una festa pubblica, un francese che oltraggia una fanciulla, la sposa d'un siciliano: c' è tutta la apparenza del caso, c' è la goccia che fa

traboccare il vaso colmo, un fatto minuto che diventa il motivo di un avvenimento grande e drammatico.

Mi direte: dunque, l'elemento politico è accessorio, l' intenzione di Niccolini è fallita, ma c' è almeno la storia di quella famiglia? C' è almeno l' interesse per una storia cosí atroce, cosí piena di misteri?

Ho detto: misteri. — Si crede da molti che una poesia allora giunga ad eccitare potentemente i lettori, quando qualche fatto misterioso tiene sospesa l'attenzione, ed il lettore diventa sempre piú esitante, finché, all'ultimo, un lampo viene a rischiarare la notte. Questo, direbbe Niccolini, era il sistema greco, di siffatti misteri erano piene le tragedie greche. Ma presso i greci c' era un mistero permanente di sopra delle passioni umane, c' era il *destino*, il *fato*. Il mistero era l'apparizione del mondo divino, di *Zeus*, come diceva Eschilo, e quindi potete immaginare il terrore segreto che quel mistero doveva produrre negli spettatori. Ma oggi la corda che corrisponde a quel mistero è la curiositá. Cosa sará? dice il lettore. E quale è l'effetto pratico del segreto? Sapete che Tasso volle arieggiare i greci nel *Torrismondo*, e non riuscí. È che per giungere a suscitare la curiositá, si sopprimono tutti gli effetti drammatici che nascono dal gioco delle passioni.

L' individuo poetico allora può svilupparsi liberamente e determinarsi, quando la situazione rimane chiara. Per ottenere quell'effetto minimo, la curiositá, vale la pena di lasciar sfuggire gli effetti drammatici? All'ultimo, non avete fatto altro che soddisfare la piú umile corda del cuore umano. La curiositá è roba da commedia, dove sta bene che vi sia l' intrigo, l'equivoco, una lettera che deve andare ad uno e cápita nelle mani d'un altro, — com' è in questa tragedia. Son piccoli mezzi, mezzi da commedia. Vi volgete ad un sentimento che noi attribuiamo alle femmine, e strozzate tutto il gioco delle passioni. Non essendo svelato il mistero, i personaggi rimangono sospesi ed ineloquenti. E quando quello si scopre, ed è cosa grossa, che possono dire i personaggi se non, come Tancredi, — io moro, ed andarsene; o come Imelda: — io svengo! — poche

parole, qualche esclamazione, proprio l'ultima punta della passione che suppone tante gradazioni, tanti passaggi.

Conseguenza di tutto ciò è la mancanza assoluta di caratteri. Poiché, i caratteri si rivelano nella lotta; ma quando la tragedia è scoprire i fatti accaduti, non è rappresentazione, ma narrazione, e l'azione si concentra all'ultimo momento, appare e sparisce come lampo; i caratteri non possono incarnarsi e diventar persone vive. Oggi cos' è rimasto del *Giovanni da Procida*? Neppure un verso nella memoria, non ostante le splendide descrizioni, non ostante le tirate di rettorica finissima. I panegiristi han voluto gonfiare il verso che dice Imelda alla fine e che ha dell'Alfieri, e pure anche quello è dimenticato. Pietro Cossa ha fatto una tragedia sbagliata da capo a fondo, — il *Nerone* — ma c' è lí il carattere di una giovane ch' è vivo e fresco innanzi a voi e vi fa sentire che nel Cossa c' è la stoffa dell'artista. Ma che sono Giovanni e Imelda, e Tancredi e Droghetto e i poeti siciliani? Non ne rimane alcuna rimembranza.

Imelda poteva riuscire tanto interessante! Figlia di Giovanni, messa fra i doveri di sposa e di figlia, deve proteggere lo sposo che crede francese e voler bene a suo padre; ma lí, nel mistero, si presenta tutta un pezzo, con poche esclamazioni, con qualche pensiero che mostra la donna colta, ma senza vita. Perciò il *Giovanni da Procida*, il lavoro piú lodato di Niccolini, non ha alcun pregio che lo faccia restare nella storia.

Passiamo all'altra tragedia, proibita, venduta a molte migliaia di copie — cosa rara in Italia — e che passò le Alpi, e fu tradotta e lodata e biasimata, per poi far posto al silenzio. E innanzi a tutto domandiamoci: chi è Arnaldo?

Arnaldo fu discepolo del celebre Abeilardo, il cui nome è legato indissolubilmente con quello di Eloisa — di Abeilardo, il quale con grande chiarezza e precisione ha formulato i due principii fondamentali della riforma e della vita moderna, cioè — che niente entri nella fede se non entra nella ragione, quindi l'autonomia della ragione; — e che il fondamento del diritto è la libera volontá. Prima, fondamento del diritto era un Dio concepito come grazia, come arbitrio supremo, che in terra si traduceva

nel dominio assoluto: Abeilardo vi contrappose la libertá. Arnaldo, il beniamino del maestro, tornato studente a Brescia, trovò in tutti quei' comunelli una specie di tiranni in zimarra e con chierica: i vescovi, ch'erano anche príncipi secolari, ubbriacati dalla potenza, taglieggiavano, mettevano decime, saccheggiavano, facevano tutto a loro arbitrio.

Quello studente, pieno il capo di tutte le idee generose imparate a Parigi, nell' Universitá, venuto lí, vide le sue idee trasformarsi in sentimenti, ed impegnò una lotta disuguale. Fu cacciato ed andò a Zurigo, dove fu il precursore di Zuinglio, dove anche oggi il suo nome è ricordato con venerazione, e si mise a far lezioni e concepí quest' idea: la lotta intrapresa non può esser feconda che a Roma. E venne a Roma e si condusse appresso alcune migliaia di soldati svizzeri, e piombò nella cittá al momento che un papa moriva e se ne sceglieva un altro. — Qui comincia la tragedia: siamo nel Campidoglio, abbiamo innanzi la folla, i soldati, e si sente che il nuovo papa è eletto, un inglese, Adriano.

Quale concetto voleva attuare Arnaldo e con quali mezzi? Niccolini non ha studiato la storia da questo lato, ha bensí studiato i fatti ed i documenti, ma non si è posta con chiarezza questa domanda: — E che voleva fare Arnaldo? —. Una cosa da nulla: restaurare la libertá del popolo romano come a' tempi de' consoli e de' tribuni, togliere il potere temporale al papa, e ridurre la religione all'antica semplicitá evangelica: e poi, avuta in mano doppia forza, un popolo ed una religione spiritualizzata, combattere e detronizzare l' imperatore di Germania, e risolvere cosí la grande questione fra il papato e l' impero! È un disegno che, anche oggi, dopo tanti secoli, è rimaso in parte semplice disegno. Arnaldo voleva proprio tutto quello? Ne dubito: noi che veniamo dopo, sogliamo attribuire grandi idee a certi precursori oscuri; pure, rispetto ad Arnaldo, chi legge quel che si narra di lui, può credere che quelle idee le avesse davvero. E con quali mezzi voleva attuarle?

Dapprima, voleva l'appoggio del popolo romano. Educato nelle scuole, il popolo romano lo aveva visto ne' libri, immagi-

nava fosse sempre quel popolo e quel senato che trovava nelle storie, e credeva, con le sue prediche, di poter sollevarlo a libertá. Poi, togliere il potere temporale al papa e purificare la religione convertendo il papa. Voleva andar da lui e dirgli: voi siete servo de' servi e vi fate tiranno de' tiranni: cosí non può andare, finiamola; le vostre ricchezze sono usurpate; voi sarete piú grande serbando la tiara e gettando via il trono. — C' è buon senso in tutto ciò? Oggi ne ridiamo, e si poteva riderne anche allora. È evidente che un uomo siffatto si può raccomandare alla nostra attenzione come filosofo o come poeta, se fosse nato poeta; ma, altrimenti, che rispetto può meritare? Se leggete Abeilardo, vi sentite pieno di rispetto pel filosofo; leggete Dante, che aveva un'utopia molto simile a quella di Arnaldo, e v' inchinerete innanzi al poeta. Questi veramente potete dirli precursori. Ma quando uno entra nell'azione, non è piú il poeta o il filosofo, ma l'uomo di Stato, il politico, che deve calcolare i mezzi e adattarli a' suoi fini; e s'egli fa grossi sbagli, potete chiamarlo visionario e fanatico, non serio personaggio da tragedia, cioè tale che possa produrre effetto serio su voi.

Infatti che è quel popolo e quel papa? Sotto le grandi frasi tragiche, trovate il ridicolo. Arnaldo parla al popolo romano, ancora schiacciato dal feudalesimo, diviso per le gare delle potenti famiglie, parteggiante pe' Colonnesi o pe' Frangipani; quel popolo diceva: — viva chi vince. Comincia la predica, ed un popolano salta a dire: sarebbe magnifica occasione questa, di saccheggiare le case dei patrizii. No, dice un altro, per saccheggiare le case del clero. Ed Arnaldo a gridare: — che dite? Giustizia! leggi! — E gli si risponde: sappiamo che abbiamo a fare, andiamo a casa, staremo con chi vince, usciremo a lotta finita. — Arnaldo ha il coraggio di oltraggiare quel popolo, di chiamarlo vile, sí ch' è minacciato, ma riesce a mettergli un po' di sangue nelle vene; e quei bravi svizzeri dicono: siate uomini, se no diremo che Bruto è ancora sepolto. Mentre pare si prepari qualche cosa, viene un cardinale e pronunzia l' interdetto: la chiesa di San Pietro è chiusa, tutta la turba si prosterna e prega perché la chiesa si riapra, e si suonano le campane, e i preti tengono duro, e il povero Arnaldo appena scampa.

Sembra che tutto sia serio, e, se guardate bene, trovate un uomo di buone intenzioni, che sente il male e non capisce il mondo in cui si trova. Egli vuol convertire il papa, ed è curioso che il papa vuol convertire lui. Il papa è un frate inglese, educato fuori delle lotte politiche, che ha molte buone idee. Alcuni lo aizzano contro il popolo, ed egli non vuol cominciare spargendo sangue. Domanda chi è che muove il popolo, gli dicono che è Arnaldo, ed egli: fatelo venire. È sicuro che, parlando in nome di Dio, riuscirá a convertirlo. Ed Arnaldo, fermo nelle sue idee, va per farle abbracciare dal papa. E ne viene una lunga scena: or minaccia l'uno, ora l'altro; e quando il papa apprende che deve lasciare il temporale, naturalmente, non oltraggia Arnaldo che ha promesso di lasciare illeso, ma lo manda via.

Dunque, non c' è qui l'uomo politico, serio che possa interessare. Ci è almeno il precursore, il quale sa che le sue idee non sono mature, eppure, non ignorando quale destino lo aspetta, va sicuro innanzi, dicendo: dal mio sangue uscirá il trionfo delle mie idee?

Quel che pensava Arnaldo lo pensò il suo successore di alcuni secoli dopo. Si somigliano come due gocce d'acqua: amendue credevano essere precursori, e, per le tendenze, furono ristoratori del passato. Infine, che voleva Arnaldo, che voleva Girolamo Savonarola? Restaurare la Repubblica romana. Ora i morti non tornano piú, quel ch' è stato è stato. Voi potete lavorare per la libertá, ma non potete ricostruire l'antica Roma e gli antichi romani. — Volevano purificare la Chiesa; ricondurla alla semplicitá evangelica. La Chiesa si può purificare, riformare; ma quei tempi non tornano piú. E pensare che la religione si possa riportare allo spirito d'umiltá e di purezza primitiva, è lo stesso che pensare di tornare alla rigidezza spartana. Sparta, Atene, Roma, sono ombre del passato.

Dunque que' due sono, per i fini e per le tendenze, non precursori, ma ristoratori: combattevano la corruzione presente, e come non era giunto il momento di veder chiaro nell'avvenire, per confortarsi, come avviene anche ai poeti, si volgevano al

bel mondo antico. Nondimeno se considerate, non il materiale storico e la parte determinata delle loro tendenze e de' loro fini, ma le tendenze nella loro astrazione, li potete anche chiamare precursori; poiché, se sbagliarono quando, astraendo ancora, volevano la libertá, volevano il trionfo della ragione in opposizione al triste presente che circondavali. Libertá e ragione, in modo concreto, come volevano essi, era il passato; ma lí sotto, ci era l'autonomia della ragione, c' era la libertá, e questo era l'avvenire che la storia sa determinare secondo le condizioni politiche, morali, intellettuali, economiche de' popoli. Sbagliarono con la loro religione evangelica; ma non sbagliavano quando sentivano che la religione era troppo paganizzata e materializzata, e che bisognava spiritualizzarla e conformarla allo stato della ragione e della scienza. Si capisce perché poi i popoli, i quali sono il senso comune, hanno sempre riverito quegli uomini come veri precursori, perché, lasciato il concreto de' loro concetti, dov' è il falso, non videro se non i principii i quali sono divenuti la coscienza ed il sentire moderno.

Niccolini ha veduto tutto questo, ha saputo scernere una cosa dall'altra? E se noi troviamo un ridicolo uomo di Stato in Arnaldo, ci troviamo almeno il precursore, l'uomo superiore allo Stato concreto in cui si trova e che intravede l'avvenire?

Lasciamo i particolari. Niccolini stesso piglia sul serio quella libertá alla romana e la religione evangelica, e quindi parla continuamente contro la corruzione ecclesiastica, ciò che oggi è luogo comune. Dunque non c' è nell'*Arnaldo* materia, onde possa nascere una tragedia, né materia perché in una tragedia falsamente concepita, s' innalzi l' immagine lirica d'un profeta che guarda al futuro. Egli rimane incerto tra due concetti, tra quello che fa e quello che pensa. Trovate il vago, l' indefinito nella mente dell'autore, e quindi assoluta mancanza di caratteri, perché i caratteri suppongono obbiettiva chiara e compiuta.

Pigliate, per esempio, il popolo romano, il popolo che comincia col voler saccheggiare le case dei patrizi e che grida: *al Campidoglio!*, il popolo atterrito dall' interdetto, che vede i tedeschi penetrare nelle mura della cittá e li combatte, e grida:

viva chi vince! Voleva veramente Niccolini farci sentire che c' era un uomo e mancava un popolo? Ma avrebbe dovuto, con franchezza e coraggio, svelare che era quel popolo. Non ardiva: era italiano, scriveva una tragedia politica, e gli ripugnava far vedere il popolo cosí infedele ad Arnaldo. Quindi or avete innanzi qualcosa di eroico, ora qualcosa di femminile.

Adriano, cosí com' è concepito, sarebbe stato un carattere magnifico. Un povero frate, un inglese, cápita a Roma, la Babilonia, centro di tutte le bassezze e di tutti gl' intrighi; e, divenuto papa, sospira la quiete del suo monastero, le nebbie del suo paese, sdegnato che tanto riso di cielo accompagni tanta depravazione. Stizzito dai romani, rifugge dallo spargere sangue; ma a poco a poco, sdegnato nella lotta, giunge a non respirar piú che sangue, diventa snaturato piú dell' imperatore, feroce piú dei soldati che si presentano a lui con le mani insanguinate e rimangono quasi vergognosi alla sua presenza. Ed egli grida: sollevate l'animo, chi combatte pel papa è degno del cielo, io vi assolvo. Aveva cominciato da monaco, e buono, la necessitá del regno lo fa snaturato, dimentico del suo carattere e di sé. — Che stupendo carattere, se Niccolini l'avesse potuto studiare a dovere, e mostrare per quale cammino l'uomo cosí buono si trasforma in quel papa! Ma, naturalmente, la tragedia allora non sarebbe piú Arnaldo da Brescia, bensí Adriano, il carattere cosí interessante del papa assorbirebbe tutto. Ebbene, chi è questo Arnaldo foggiato da Niccolini?

Uno studente dell' Universitá di Parigi, che predica sempre, anche in carcere, e, stando per morire, gitta fuori tutte quelle cose imparate, in gergo simbolico, teologico-filosofico;—è l'uomo tutto intelligenza, sí che fa dissertazioni in versi. Que' pensieri son essi divenuti fiamma in lui, calore, vita? Poiché non crediate che lo scienziato, il filosofo sia tutto: è ancora nulla; perché diventi materia di poesia, dev'essere uomo che senta impressioni ed abbia passioni, abbia uno scopo, e quindi si mescoli in tutto ciò che di nobile e di basso è nella vita. Qui è l'uomo, qui è l' interesse.

Ma uno che sempre fa lunghi ragionamenti, e sempre parla

del suo martirio e della sua libertá, e vitupera i vescovi e quanti lo circondano, e dice continuamente a' romani delle loro glorie — tutto questo non è poesia.

Arnaldo è Giambattista Niccolini, che l'ha formato a sua immagine. È un uomo che non ha pensiero di famiglia o di figli, di coltura non comune, ma senza un po' d' immaginazione. Mai qualcosa che vi rallegri o vi distragga ne' discorsi di Arnaldo: tutto è logico. C' è una scena bella, la scena dell' interdetto. Ricordate che c' è qualche cosa di simile nella *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo, dove le preghiere si confondono co' singulti. La piazza è gremita di popolo, popolo credente come nel Medio evo, suona la campana dell'agonia, dentro la chiesa i preti cantano il *De profundis*. Tutto questo avesse suscitato nell'autore un solo movimento d' immaginazione! Nulla. Fin colei che, atterrita, va a tradire Arnaldo e il marito, è una donnicciuola, mentre nelle circostanze straordinarie anche dagli esseri inferiori esce qualcosa di alto e di poetico. Un'altra scena bella è Arnaldo nella campagna romana. Se Niccolini avesse fatto come Vertunni, che è andato lí a studiare e ne ha cavato mirabili paesaggi! Ma egli l' ha vista da lontano, e come tutti la sappiamo, sparsa di ruine, di tombe, senza un alito di vento. Niente rimane come carattere, niente come paesaggio. Or la prima condizione perché uno possa interessare poeticamente, è che sia, non pensiero, ma passione.

L'uomo al di sopra degli altri, è un'anima che comanda alle altre, le sottopone alle sue impressioni, le fa vivere della sua vita, dá loro un indirizzo, sia egli filosofo o guerriero od uomo di Stato. Niccolini era un solitario, chiuso in sé, senza un'eco al di fuori, senza passioni al di dentro, e cosí è Arnaldo. Gli manca la virtú operativa per cui tu che sei caldo, riscaldi gli altri. Gli manca chiarezza nel pensiero e caldo nell'azione. Quindi questo Arnaldo è un'astrazione, non un personaggio da tragedia.

A questo proposito credo poco necessario dirvi altro. Oggi la tragedia è morta com' è morto il poema epico, forma di altri tempi. Oggi, il poeta che sente con noi, sotto la tragedia vi dá un'altra cosa, vi dá il dramma. Il coturno ed il socco sono iti

via, e invano il Niccolini co' cori e con le famose unitá ha cercato dar vita alla tragedia: non è riuscito perché in quel genere non c' è piú vita, e non c' è nemmeno in lui.

L'*Arnaldo* è stato molto lodato, anche oltre le Alpi, e permettete che qui mi fermi un po' ad un uomo degno della gratitudine degl' italiani, ad Emilio Ruth che ha scritto una storia della letteratura italiana — ingegno non comune dotato di molta precisione critica. Ma, per informarsi meglio, fece lo sbaglio di venire in Italia e lasciarsi circondare dalle consorterie letterarie; perché non ce ne sono solo in politica. Gli uomini di valore sono soli, le mediocritá formano societá di mutuo elogio. Quindi un povero straniero vi cápita facilmente come vi capitò il Ruth che se ne andò in Germania con giudizi belli e fatti, e scrisse elogi di persone che ora non sono piú nominate, e non disse di uomini importanti. Fu in Firenze, dove Niccolini è adorato, e lo considerò come il primo tragico italiano. L'*Arnaldo* però è per lui una tragedia allegorica come il *Nabucco*; è un nome convenzionale di cui si serví l'autore per rappresentare un italiano moderno, e quel popolo romano è il popolo italiano di ora, incoraggiato a combattere i tedeschi, ed il martirio di Arnaldo è il martirio di tutta Italia.

Non sarebbe stato gran male se la tendenza, lo spirito informatore dell'*Arnaldo* fosse stato il mondo moderno; ma non ce n' è nulla. Niccolini ha studiato la storia di que' tempi e molto, e ci dá mezzo volume di citazioni e di osservazioni storiche. Questo è dunque il vero Arnaldo da Brescia, che Ruth chiama un prestanome, forse a significare che non contiene nulla. La colpa, dicendolo con tutto il rispetto che merita Niccolini, la colpa è di Niccolini, non nato artista.

[Roma, 31 maggio, 1° e 2 giugno 1874.]

NOTA

Come è noto, il De Sanctis tenne il corso, all' Universitá di Napoli, nell'anno accademico 1872-73, sulla *Scuola liberale*, e, nell'anno seguente, sulla *Scuola democratica*. Tutte queste lezioni furono raccolte da Francesco Torraca, « con molta abilitá », come riconosce anche il Croce [1] e pubblicate in appendice al quotidiano popolare *Roma*. Vi fu un tentativo di pubblicarle a fascicoletti, ad opera di un certo Giovanni Polito Derosa, che non poté andare, però, oltre la prima lezione (*Prima lezione di letteratura comparata del prof. Francesco De Sanctis* — anno scol. 1872-73 — Napoli, tip. del Genio Artistico, s. a.). Ma noi, anche per questa lezione, ci siamo attenuti al *Roma* ed al Torraca, poiché vi abbiamo trovato maggiore capacitá di cogliere e di fissare i concetti astratti, maggiore aderenza alla viva parola del Maestro.

E dobbiamo dire subito che, in generale, abbiamo accettato, pur tenendo conto, naturalmente, degli inevitabili errori di stampa e correggendo con estrema cautela solo alcune sviste ed alcune inesattezze, il testo quale ci è dato dal giornale. E questo perché siamo convinti che il De Sanctis deve aver rivisto queste sue lezioni prima della pubblicazione. Ciò potrebbe sembrare smentito da alcune note, una delle quali, ad esempio, dice: « Crediamo bene avvertire ancora una volta che queste appendici sono semplici riassunti delle lezioni, come si possono raccogliere mentre parla il professore » [2]. Eppure noi sappiamo, da talune lettere scritte da Zurigo al Marvasi ed al

---

[1] v. FRANCESCO DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX, Scuola liberale-Scuola democratica*, Lezioni raccolte da F. Torraca e pubblicata da B. Croce, Napoli, 1897, p. XXXVII (indicheremo con *Cr* questa edizione). — Sul *Roma* queste lezioni furono pubblicate, ad intervalli quasi regolari, dal 7 dicembre 1872 al 10 giugno 1873 (*Scuola liberale*) e dal 9 febbraio 1874 al 2 giugno 1874 (*Scuola democratica*).

[2] v. il numero del *Roma* dell'11 febbraio del 1874.

De Meis, come egli seguisse gli scolari che raccoglievano le sue lezioni e come si preoccupasse anche che ci fosse qualcuno che si interessasse di ciò: « Ho veduto la prima lezione nel mio manoscritto, ed ho trovato i tuoi caratteri, e mi sono commosso. Povero Diomede! Cosí impaziente, ed hai avuto l'animo di scrivere tante lezioni sotto la mia dettatura! »; « Ieri ho fatto una di quelle lezioni che amerei rimanessero; ero irresistibile di forze e d'umore; ma in questo semestre niuno scrive le lezioni, ed io sono come un attore a cui gli spettatori non pensano piú, usciti di teatro » [3]. Lo stesso Torraca, del resto, ha parlato della scrupolosa esattezza con cui raccoglieva le lezioni, quando ha detto: « Erano quelli i momenti — cioè i momenti di maggior calore del De Sanctis nella sua scuola — in cui quel giovine, che raccoglieva, quasi stenografando, le parole del maestro, lasciava cadere la matita e alzava gli occhi rapiti, estatici, agli occhi di lui » [4]. Ed ancora, poco dopo, aggiunge: « Libri composti di lezioni e di discorsi non mancano; ma di lezioni scritte per intero prima di essere pronunziate dalla cattedra, di discorsi riveduti e corretti: quello (allude al libro in cui sono le lezioni del De Sanctis sulla Scuola liberale e su quella democratica) raccolse la parola del maestro come gli uscí nel dire improvviso. Non sempre la rapiditá della mano, che scrisse, eguagliò quella della voce; qualche periodo fu abbreviato, qualche inciso fu saltato, qualche sentenza o imagine andò perduta: pure, vi si rispecchia assai fedelmente il lavoro, che la mente di lui compiva, dinanzi agli ascoltatori, volta per volta; — e spesso ci fa provar l' illusione di averlo presente, di udirlo, di

---

[3] v. F. De Sanctis, *Lettere dall'esilio (1853-1860)*, pubblicate prima ne « La Critica » (1914), a cura di Benedetto Croce, e poi raccolte in volume, Bari, 1938, pp. 82, 190. Anche Vittorio Imbriani, in una lettera ai genitori da Zurigo, del 1858, parlava dei suoi sforzi per raccogliere integralmente le lezioni del Maestro, e diceva anche che portava a leggere al De Sanctis ciò che aveva scritto: « Gli altri convengono ubbriachi alle sue lezioni e ne escono disubriacati, io vi vado sobrio e n'esco ebrio. Disgraziatamente, come tengo sempre gli occhi sul quaderno sforzandomi di afferrar con la penna i suoi caldi pensieri, nelle sue proprie espressioni, non mi è concesso di goderle in tutto il loro effetto, giacché non posso vedere né il gesto né la fisiognomia del possente improvvisatore... M'era sfuggito un periodo importante: volli tentare di supplirlo prima di leggere al Professore il mio sunto. Ricorsi ai miei *carissimi* condiscepoli; ma ebbi un bel interrogarli; di tutta la lezione ricordavano solo che Carlomagno aveva otto piedi d'altezza e un palmo di naso » (F. De Sanctis, op. cit., pp. 202 e 204).

[4] F. Torraca, *Francesco De Sanctis e la sua seconda scuola*, in « La settimana », anno I, n. 33, 7 dicembre 1902, p. 403.

vederlo »[5]. Queste parole erano dette dal Torraca nel 1902, ma giá diversi anni prima, raccogliendo, si vede, una voce comune, G. De Leonardis aveva scritto: « Ebbene, tutte quelle difficoltá erano state, per cosí dire, *divinate*, una per una, dal *De Sanctis* nelle splendide sue lezioni all' Universitá di Napoli, stenograficamente raccolte e divulgate da' giornali »[6].

Perciò, abbiamo preferito mantenere anche alcuni costrutti che avrebbero potuto sembrare, a prima vista, in contrasto con il normale uso sintattico e grammaticale e ci siamo sforzati di spiegarci dal di dentro, cioè risalendo alle ragioni intrinseche, il perché di certe forme insolite od anche, in apparenza, errate. Abbiamo evitato, insomma, di correggere affrettatamente, in base ad astratti schemi grammaticali o sintattici, soprattutto perché, cosí facendo, ci sarebbe parso di diminuire, in tanti punti, il valore affettivo e la vivacitá della prosa e del linguaggio desanctisiani, valore affettivo e vivacitá particolarmente vivi in queste lezioni, in cui il De Sanctis rievoca le vicende e le passioni del Risorgimento di fronte ad una generazione che a quelle vicende ed a quelle passioni non ha partecipato. Bisogna richiamarsi, per comprendere ciò, a quanto dice ancora il Torraca: « Sotto i nostri occhi ammirati si svolse la storia del risorgimento nazionale; — non soltanto la storia esterna, fatti, nomi e date; ma la storia interiore, vorrei dire, la vera storia — opinioni, aspirazioni, tendenze, contrasti, passioni, che generano i fatti »[7].

Inoltre, c' è un'altra considerazione che ci ha resi estremamente cauti nell'accettare correzioni; è noto, infatti, come il De Sanctis tendesse ad una lingua viva e popolare, parlata: « Nelle scuole di oggi l' indirizzo è perfettamente il contrario; la lingua è naturale, cioè, poiché si vuole il progresso naturale e libero, la lingua esclude tutti gli elementi d' imitazione che la impregnavano e si accosta al parlare vivo, popolare. Obbietto della lingua non è piú fare impressione artificiale, ma rendere il pensiero nel modo piú semplice e piú chiaro. Poiché, come sapete, la parola è segno dell' idea, si vuole la parola che esprima l' idea piú celeramente e piú acconciamente »[8]. Il che non impediva che egli, talora, ricorresse anche ad alcune

---

[5] *idem*, p. 404.

[6] G. De Leonardis, *La critica e la scuola del De Sanctis*, Genova, 1884, p. 35.

[7] F. Torraca, op. cit., p. 406.

[8] v. p. 325 del presente volume.

parole auliche e caratteristiche della tradizione letteraria, come, ad esempio, *complire* per complimentare (v. p. 275, r. 9), oppure *fronte* (v. p. 109, r. 29) che, come è detto nel *Vocabolario della lingua italiana* di Cappuccini-Migliorini (Torino, 1945), usato al maschile è vocabolo antico e poetico. Questo perché il De Sanctis, oltre a ricercare sempre la frase piú espressiva, atteggiava anche il suo pensiero con un fine senso artistico, e la parola classica o letteraria aveva, per lui, lo stesso valore della parola dialettale, un valore, cioè, plastico e di piú intensa ed immediata efficacia.

E tanto piú è viva la lingua di queste lezioni in quanto esse sono state raccolte, come abbiamo visto, mentre il professore parlava, ed è noto pure quanto il De Sanctis si appassionasse nel fare lezione e come, perciò, il suo linguaggio ed il suo periodare seguissero piú l' interiore passione che i rigidi schemi grammaticali. Dobbiamo rifarci, a tale proposito, di nuovo al Torraca: « La materia di quel primo corso il professore riordinò e riassunse in parecchi saggi. Pensava che, ai lettori delle riviste e dei volumi, non doveva esser presentata con la larghezza di esposizione e l'abbondanza di esempi e di prove convenienti a lezioni universitarie. Noi non sapemmo risolverci a dargli ragione, né allora, né quando, allo stesso modo, rielaborò e condensò il corso sul Leopardi. La forma ricca, varia, mossa, calda della trattazione orale ci pareva impoverita, mortificata da quella severa cura di brevitá e di rilievo. Le idee sostanziali erano le stesse; ma ci pareva non avessero piú il calore e il colorito, con cui erano sgorgate dalle sue labbra » [9]. A tale proposito, basta ricordare le pagine della *Giovinezza* in cui ricorda l'entusiasmo e la passione del suo insegnamento nella prima scuola napoletana od anche la testimonianza di altri che assisterono alle sue lezioni, come questa del Bersezio: « Il gran poeta (Dante) e le sue idee e le sue credenze e i suoi personaggi, vizi e virtú di questi, e i pregiudizi e caratteri di quei tempi si animavano e rivivevano nel discorso vibrato del professore; o meglio, questi trasportava se stesso e i suoi uditori in mezzo a quella gente, a quell'etá, a quei fatti, e tutti rendeva cosí comprenditori, quasi direi partecipi, di quella vita, di quelle passioni, del grande animo di Dante » [10]. Anche

---

[9] v. F. Torraca, op. cit., p. 404.

[10] v. V. Bersezio, *Il regno di Vittorio Emanuele II, Trent'anni di vita italiana*, Torino-Roma, 1892, libro VI, p. 125. — Il Bersezio era stato legato da particolare ami-

il Settembrini, del resto, che cosí tanto aveva avuto in comune con il De Sanctis, si preoccupava soprattutto della efficacia del suo parlare: « Bisogna aver cuore, bisogna amare, bisogna sentir forte, e poi parlare come si parla senza cercare eleganza, senza curarti che ti scappi anche qualche scorrezione » [11].

Per tutti questi motivi, non abbiamo creduto opportuno adottare i criteri che hanno seguito, nel pubblicare queste lezioni, il Croce, il Cortese [12] ed il Muscetta per la *Scuola democratica* [13]; a volte, basta cambiare una sola parola per annullare tutta la naturalezza e tutta l'efficacia della frase; come in questi passi: « E l'autore adopera quell'*Oh Dio*! Sfido se ci può essere forma piú volgare e sbiadita per un fatto cosí straordinario » (p. 25, r. 4-5): *Sfido se* diventa, nel Croce e nel Cortese (*Cr* p. 25, r. 22 e *Co* I, p. 30, r. 13) un semplice *Non ci può essere* che indebolisce l'espressione. Altrove: « È Pitagora, e se guardate come l'ha dipinto il poeta nella sua esterioritá, c' è quanto basta per porvi innanzi una statua » (p. 173, r. 12): quel *porvi* diventa *vedervi* (*Cr* p. 179, r. 25 e *Co* I, p. 197, r. 24), che rende comune e banale la frase. Talora, invece, siamo di fronte a mutamenti piú gravi, che tendono a dare alla frase desanctisiana, un andamento anonimo e senza rilievo: « La scena è sul lago di Como. C' è una villa che appartiene ad un ricco inglese » (p. 47, r. 13-15) diviene: « In quel villaggio, posto sul lago di Como, c' è una villa che... » (*Cr* p. 47, r. 25-26 e *Co* I, p. 56, r. 7-8);

---

cizia con il De Sanctis, come risulta dalla chiusa di questa letterina del primo: « Addio: non dimenticatemi: sappiate che io ho per voi, oltre la stima grandissima, un'affezione da vero amico, e credetemi ora e sempre... » (v. F. De Sanctis, *Lettere dall'esilio* cit., p. 196). E dell'amico aveva colto anche quel vivo senso della lingua parlata, anche dialettale, molto importante, come vedremo, per spiegare alcune caratteristiche del suo stile: « Il Puoti non avrebbe mai piú sognato che allevava in quel giovane un rivoluzionario che le parole della lingua sarebbe andato a prenderle qua e lá, dove gli tornava, anche nella parlata toscana, perfino nel suo dialetto, e che il suo stile lo avrebbe rotto a tanti incisi leggeri, vivaci, spigliati, in corti panni, se cosí posso dire, per correre piú lesti alla meta, cioè ad esprimere il piú chiaramente possibile il suo pensiero » (V. Bersezio, op. cit., p. 122).

[11] F. Torraca, *Luigi Settembrini, notizie*, Napoli, 1877, p. 157.

[12] F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo decimonono, La scuola liberale*, Napoli, 1931; F. De Sanctis, *La lett. ital. nel sec. decim., Mazzini e la scuola democratica*, Napoli, 1930 (indicheremo il primo di questi due volumi con *Co* I; il secondo con *Co* II).

[13] F. De Sanctis, *Mazzini e la scuola democratica*, Torino, 1951 (indicheremo questo volume con *Mu*). Indicheremo con p. (pagina) e r. (riga) la presente edizione.

« Ricordate un uomo il quale era un celebre tabaccone e mentre parlava, tirava continuamente tabacco » (p. 374, r. 4-5) è mutata in « C'era un uomo, celebre tabaccone, che, mentre parlava, tirava continuamente tabacco » (*Cr* p. 435, r. 30-31, *Co* II, p. 71, r. 20-21 e *Mu* p. 66, r. 25); oppure ancora: « Lá comincia la seconda vita di Rossetti, — esce dal va e vieni la sua fantasia... » (p. 384, r. 28-29) diventa: « Qui comincia la seconda vita di Rossetti: la sua fantasia esce dall' incertezza... » (*Cr* p. 447, r. 7-9, *Co* II p. 84, r. 12-13 e *Mu* p. 79, r. 3-4) [14]. Sempre, pertanto, la correzione toglie vivacitá alla frase che era, invece, cosí immediata e spontanea.

C' è un problema, però, che ci ha lasciato a lungo dubbiosi, ma che, alla fine, abbiamo risolto in senso favorevole al giornale. Si tratta dell'uso dell' imperfetto congiuntivo dopo un presente indicativo nella reggente, uso che appare veramente contrario ad ogni buona regola sintattica. Eppure se ne trovano, in queste lezioni, parecchi esempi, il che significa che non deve trattarsi né di errori di stampa né di errori del Torraca (nei suoi scritti non siamo riusciti a trovare una sola volta tale uso). Ad esempio: « La situazione è bellissima, e si può credere che fosse la fine del romanzo... » (p. 49, r. 11; v. *Cr* p. 49, r. 27 e *Co* I p. 58, r. 15); « Non v' è individualitá piú poetica, piú capace di dare ispirazione a chi avesse favilla di poesia » (p. 124, r. 35; v. *Cr* p. 129, r. 10 e *Co* I p. 143, r. 28); « Non altro che i luoghi comuni dei romantici, delirio e preghiera; non un affetto, non un' immagine bene espressa, ch' io potessi citarvi » (p. 126, r. 2; v. *Cr* p. 130, r. 12 e *Co* I p. 144, r. 31); « Sicché, che cosa è l'estasi della fanciulla? Una preghiera a Dio perché la richiamasse, in cielo (p. 151, r. 18; v. 18; v. *Cr* p. 156, r. 27 e *Co* I p. 172, r. 21); « Certo, se devo rendere conto delle impressioni che ho ricevute leggendo i suoi (del Mazzini) scritti, non v' è in tutto ciò qualche cosa di sí vicino a noi, di cosí reale che noi potessimo sentirci uniti a lui, pieni per lui di amore e di simpatia » (p. 373, r. 15; v. *Cr* p. 425, r. 3, *Co* II p. 70, r. 27 e *Mu* p. 66, r. 1); e cosí

---

[14] Tanto meno opportuna ci sembra questa correzione in quanto troviamo altre volte tale espressione. Molti sono gli esempi che si potrebbero portare, ma ci limitiamo ad uno solo, tratto dalla *Storia della letteratura italiana* pubblicata a cura del Croce: « Questo è il tempo oscuro alla critica e altamente drammatico, il tempo de' tentennamenti, del silenzioso contendere con se stesso, degli abbozzi, del va e vieni... » (F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari, 1912 vol. I, p. 163).

via, in tanti altri passi (p. 27, r. 15; *Cr* p. 27, r. 16; *Co* I p. 33, r. 13; — p. 36, r. 13; *Cr* p. 36, r. 29; *Co* I p. 43, r. 5; — p. 59, r. 34; *Co* I, 144, r. 31; — p. 302, r. 27; *Cr* p. 361, r. 6-7; *Co* II, p. 347, *Cr* p. 60, r. 15; *Co* I, p. 70, r. 31; — p. 126, r. 2; *Cr* 130, r. 12; r. 3-4; — p. 373, r. 15; *Cr*. p. 435, r. 3; *Co* II, p. 70, r. 27; *Mu* p. 66, r. 1.

Ora, scartando l' ipotesi che si tratti di errori (e non volendo, perciò, correggere con il presente congiuntivo, come fanno sempre il Croce ed il Cortese), bisognerá cercare una giustificazione a questo uso cosí insolito dell' imperfetto congiuntivo. Nella grammatica di S. Battaglia e V. Pernicone troviamo scritto: « Non manca qualche eccezione alla norma generale. Ad un presente indicativo della proposizione reggente, specialmente se si tratta di verbi che indicano incertezza o opinabilitá, può corrispondere talvolta un *imperfetto* del congiuntivo, ecc. » [15]. Ed effettivamente, se osserviamo le frasi del De Sanctis citate sopra, vediamo che si tratta sempre o di preghiera, o di desiderio, o di dubbio, o di opinabilitá, o di incertezza; insomma, l' imperfetto congiuntivo accentua il valore di ipoteticitá della frase: « Vi attendete ora che il romanziere cercasse sviluppare quell'amore in Angiola Maria » (p. 47, r. 33; *Cr* p. 48, r. 11 e *Co* I, p. 56, r. 28). Del resto, altri esempi di tali imperfetti congiuntivi dopo una reggente con verbo di incertezza o di opinabilitá, se ne possono trovare ancora nel De Sanctis: uno è riferito da G. Romanelli: « Dante suppone che spirito e materia fossero ciascuno con sua propria vita » [16]; nel *Saggio sul Petrarca*, poi, si può leggere: « Gli pare (al poeta) che tutti dovessero conoscere la sua sventura, anzi la sventura della cittá... » e negli *Scritti e discorsi politici*: « Ma, Signori, credete voi che il concorso della Francia fosse stato qualche cosa di accidentale... » [17].

Facile, pertanto, doveva essere il giungere ad attribuire allo stesso imperfetto congiuntivo tale valore di ipoteticitá, anche se non di-

---

[15] S. Battaglia-V. Pernicone, *La grammatica italiana*, Torino, 1951, pp. 536-37.

[16] v. G. Romanelli, *Errori di lingua dialettali napoletani, di altri dialetti e dell'uso moderno e la teorica dell'uso fiorentino*, Torino, 1897, p. 42. Alle pp. 41-42 sono citati diversi esempi da altri scrittori meridionali di cong. imperf. al posto del pres. cong.

[17] F. De Sanctis, *Saggio sul Petrarca*, a cura di N. Cortese, Napoli, 1932, p. 70 e F. De Sanctis, *Scritti e discorsi politici*, a cura di N. Cortese, Napoli, 1938, vol. I, p. 253.

pendente da una reggente che contenesse in sé tale senso: come in questa frase: « Il concetto è bello, non destinato a perire. E il Rosmini ha piena fede che quelle riforme devono essere fatte da un papa il quale consentisse a non essere piú sovrano assoluto » (p. 233, r. 22-23): il « consentisse » invece di « consenta » (v. *Cr* p. 286, r. 24-25 e *Co* I, p. 268, r. 10-11) accresce incertezza e dubbio a tutta la frase. Con questo valore troviamo il passato congiuntivo anche nel maestro del De Sanctis, il Puoti: « Conchiudiamo dunque questo capitolo del decoro oratorio, senza porgere alcun precetto stabile e particolare, ma esortando i giovani allo studio de' grandi oratori, dove potranno fruttuosamente esercitare e limare la facoltá che avessero sortito da natura » [18]. Frase che richiama molto quest'altra del De Sanctis: « Sieno le mie parole stimolo per qualche valoroso che studiasse le opere di que' due (Parzanese e Sole) » (p. 122, r. 2; il Croce ed il Cortese correggono in « voglia studiare », v. *Cr* p. 126, r. 8-9; *Co* I, p. 140, r. 18-20).

Questo uso, poi, dell' imperfetto congiuntivo era, nel De Sanctis, particolarmente vivo, in quanto lo troviamo, in genere, negli scrittori meridionali: infatti, il Rohlfs, dopo aver parlato, sulla traccia del Romanelli, nella sua *Grammatica della lingua italiana*, della graduale eliminazione del congiuntivo presente nell' Italia meridionale, osserva: « Insieme all' indicativo presente, nell' Italia meridionale, si preferisce usare al posto del congiuntivo presente mancante, il congiuntivo imperfetto... Questa caratteristica dialettale può venire facilmente trasferita, persino da persone colte, nella lingua scritta, ecc. » (seguono alcuni esempi tratti da Francesco Fiorentino) [19]. Di conseguenza, non ci appare piú cosí strano quest'uso del congiuntivo imperfetto da parte del De Sanctis, anzi lo troviamo pienamente giustificato.

---

[18] Basilio Puoti, *L'arte di scrivere in prosa per esempii e teoriche ovvero istituzioni di eloquenza*, Firenze, 1857, vol. II, p. 549.

[19] G. Rohlfs, *Historische Grammatik des Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Bern, 1949, Band II, pp. 497-98. — Tuttavia, a noi sembra predominante, in questo imperfetto congiuntivo, il significato di opinabilitá, di incertezza, tanto piú che lo troviamo usato anche da non meridionali, come, ad esempio, da Enrico Tazzoli in una lettera del 25 novembre 1852 dal carcere di Mantova all'Acerbi: « Tu fosti sempre il migliore tra noi, e biasimasti le imprudenze commesse all'estero; è dunque inutile raccomandarti che nulla accada costí che potesse nuocere a coloro che io lascerò indietro » (v. A. Luzio, *I martiri di Belfiore e il loro processo, narrazione storica*

Talvolta, la correzione apportata dal Croce e dal Cortese non ci appare opportuna, come in questo caso: « Per esser tale, quantunque ad ogni pagina troviamo angioli e fiori, ci vuole estasi... » (*Cr* p. 160, r. 12 e *Co* I, p. 177, r. 6). Noi abbiamo mantenuto, invece, *trovassimo* (p. 155, r. 17) come è nel giornale, perché il « quantunque » con questo valore tra concessivo e condizionale, consente benissimo l' imperfetto congiuntivo (e corrisponde anche ad un uso vivo nella nostra lingua antica). Talaltra, la correzione non è necessaria, dato che, anche sintatticamente, la lezione del giornale è corretta, come in questo passo: « Abbiamo visto in Massimo d'Azeglio il pittore ed il romanziere e, raccogliendo le nostre impressioni, non c' è parso lasciasse nell'arte orme profonde e durevoli che gli potessero meritare uno dei primi posti » (p. 287, r. 2-3): infatti, per le stesse regole di dipendenza dei tempi, il passato prossimo (« c' è parso »), può volere tanto il congiuntivo presente quanto il congiuntivo imperfetto nella dipendente [20]. Oppure la correzione è addirittura un errore, come in quest'altro passo: « Troviamo un bel discorso da lui rivolto allora a' Fiorentini, un'allocuzione a' Lombardi; entrò poi nel Parlamento subalpino, e vi fu deputato temperato ma confuso con gli altri, senza qualche merito spiccato che ci potesse far dire: — Ecco Berchet —. » (p. 409, r. 10): dove in dipendenza da un passato remoto non si può avere che il congiuntivo imperfetto.

Indubbiamente, vi sono alcuni casi in cui sembra piú difficile accettare l' imperfetto congiuntivo: « Il Grossi vuole di piú, vuole rendere ragionevole la leggenda, vuole che noi sentissimo sul serio tutto quel misticismo... che nel Medio evo era naturale ed a noi pare grottesco » (p. 30, r. 20). Tuttavia, si può, forse, giustificare in quanto esso dá un senso di ipoteticitá alla frase, distaccando il valore del terzo *vuole* dai due precedenti, come se fosse: *vorrebbe che*

---

documentata, Milano, 1924, p. 102). Bisogna, però, riconoscere che nel meridione quest'uso è molto piú esteso: ad esempio, in un articolo di Pier Vincenzo de Luca pubblicato ne *Il Dovere* del 27 maggio 1865 si ha: « ... la libertá è troppo preziosa per poter essere *regalata*: che ognuno se la meritasse prima internamente e la conquistasse esternamente » (riportato in R. Foà-A. Casati, *Mazzini e gli hegeliani di Napoli*, in *La Critica*, anno X, fasc. I, 20 gennaio 1912, p. 78). Peraltro, questo a noi sembra un problema tuttora aperto e che varrebbe la pena venisse studiato con paziente lavoro di raffronti.

[20] v. la grammatica di Battaglia-Pernicone cit., p. 536.

noi sentissimo ciò che a noi pare, invece, *grottesco* [21]. E probabilmente, il suo uso è stato favorito, proprio per esprimere tale sfumatura di significato, anche dal fatto che, come è detto nella grammatica di Battaglia-Pernicone [22], il congiuntivo presente va perdendo terreno, poiché si confonde, talora, facilmente con l' indicativo presente e, pertanto, non mantiene piú il suo valore di congiuntivo (come sarebbe appunto in questo caso, se si sostituisce *sentiamo* a *sentissimo*, secondo quanto fanno il Croce — v. p. 30, r. 29-30 — ed il Cortese — v. I, p. 36, r. 32).

Di un'altra forma, da lui detta *errata*, ci parla il Romanelli (v. op. cit. p. 39), secondo cui il « dialetto, o non usa quasi affatto il congiuntivo nelle proposizioni dipendenti, attributive, dubitative, interrogative, finali ed avverbiali, ovvero soltanto l' imperfetto, anche quando, per logica connessione e accordo di tempi, si richiede il presente ». Ed anche qui cita una frase del De Sanctis: « I beati vedono il pensiero di Dante, senza che esso lo *esprime* (*St.* cit., VII, p. 23) » (p. 39). Pertanto, abbiamo creduto opportuno non sostituire con il congiuntivo, come hanno fatto tutti, l' indicativo di alcune frasi che rientrano in quelle citate dal Romanelli: « Potete dunque comprendere perché i primi studii del Cantú, come del Grossi e degli altri della scuola lombarda, furono storici... » (v. p. 194, r. 8; *Cr* p. 244, r. 8 e *Co* I p. 222, r. 8); « e vi spiegate cosí perché molti scrittori seguono il cammino della storia... » (v. p. 323, r. 17; *Cr* p. 383, r. 30; *Co* II, p. 14, r. 7; *Mu* p. 9, r. 31); « Si suppone che un vecchio papá Grisostomo, pregato dal figlio a tradurre due poesie di Bürger, e interrogato se quelle possono servire a modelli... » (v. p. 416, r. 3; *Cr* p. 480, r. 8, *Co* II, p. 120, r. 5; *Mu* p. 118 r. 6).

Ed infine dobbiamo accennare ad un'altra forma che abbiamo

---

[21] Nel Fiorentino, come abbiamo visto, si trovano continuamente esempi di tale uso dell' imperfetto congiuntivo; nella frase seguente esso è proprio usato per aumentare il senso di incertezza, di ipotesi (è un caso che a noi sembra alquanto simile a quello del De Sanctis, citato sopra): « L' idea di Dio è stata da voi lumeggiata a preferenza, perché vi bisognava la sorgente, alla quale si doveva attingere la necessitá delle altre idee, e con ciò forse avete presupposta una condizione che bisognava prima assodare, vale a dire se l' idea per sé si riporta necessariamente all' ideato, ovvero se cotesta prerogativa si *appartenesse* all' idea privilegiata di Dio » (v. F. Fiorentino, *Scritti varii di letteratura, filosofia e critica*, Napoli, 1876, p. 519; sottolin. da noi): come se fosse, cioè, *potesse mai appartenere*, dopo la prima frase con il presente indicativo (« vale a dire se l' idea... »).

[22] *idem*, pp. 534-535.

accettata dal giornale e che nel Croce e nel Cortese è sempre corretta, cioè alla soppressione della preposizione che talora avviene davanti all' infinito. Il Romanelli parla anche di questo caso: « Si usano in fatti, alcuni infiniti durissimi dove sarebbe piú armonico il congiuntivo; e vanno tanto incerti i dialetti su questo punto, che quando la preposizione avanti gl' infiniti ci vorrebbe, la omettono. Eccone la prova da un altro scrittore: ' Le plebi intesero essere (di essere) di egual natura umana coi nobili ' » (op. cit., p. 37). Tra i molti esempi basterá citarne solo qualcuno: « Cercò (il Grossi) quindi purgare la sua concezione... » (v. p. 35, r. 25; *Cr* p. 36, r. 8; *Co* p. 42, r. 17); « ... come nel personaggio storico egli abbia cercato scoprire un elemento umano... » (p. 36, r. 37 e 37, r. 1; *Cr* p. 37, r. 17; *Co* p. 43, r. 29).

Per risolvere alcuni casi dubbi, ci siamo rifatti alla lingua del tempo, sforzandoci di mantenere intatto il colorito storico della frase desanctisiana, preoccupazione che dovrebbe essere in chiunque pubblichi testi di altre etá. Non comprendiamo, ad esempio, la necessitá di correggere « capo degli industrianti » (p. 45, r. 34-35) in « capo della fabbrica » (*Cr* p. 46, r. 10 e *Co* I, p. 54, r. 21), perché *industrianti*, parola viva ed usata nella seconda metá del secolo scorso (il Tommaseo-Bellini la dice preferibile ad ogni altra), ha tutto un sapore storico bellissimo che non ha, invece, la piú banale e comune parola *fabbrica*. E cosí quando troviamo nei dizionari di allora (Tommaseo-Bellini, Scarabelli, ecc.) spiegata la parola *transazione* come « artifizio rettorico con cui si passa elegantemente da una cosa all'altra (*transictio in Auct. ad Herennium, But. Purg.* 1) » (v. Tommaseo-Bellini *sub voce*), non ci sembra assolutamente necessario correggere come fanno tutti (*Cr* p. 531, r. 3-4, *Co* II, p. 177, r. 20, *Mu* p. 171, r. 9, p. 466, r. 31) in *transizioni*, poiché una tale correzione mostra di ignorare del tutto il valore storico del vocabolo, essendo certo che il De Sanctis ha adoperato la parola *transazioni* proprio nel significato attestato dai dizionari.

Né abbiamo rifuggito dall'ammettere che, qualche volta, il De Sanctis abbia potuto coniare nuove parole, per dare maggiore efficacia alla sua frase, come, ad esempio, la parola *stigmate* che, usata al singolare maschile, è contraria ad ogni uso, dato che al singolare esiste la parola *stigma* maschile (v. voc. Palazzi *sub voce*), nel significato di « marchio », mentre al plurale c' è la parola *stigmate*, femminile, che significa « le cinque piaghe fatte a Gesú Cristo nel crocifiggerlo » e, di conseguenza, tutte le altre « impronte

apparse sul corpo dei Santi ». Ebbene, noi troviamo la parola *stigmate* al singolare maschile usata due volte a breve distanza l'una dall'altra (p. 391, r. 11-12 e p. 401, r. 12). Invece di correggerla, come hanno fatto con eccessiva facilitá sia il Croce (p. 453, r. 31-32 e p. 463, r. 20) che il Cortese (II, p. 91, r. 20 e p. 102, r. 16), che il Muscetta (p. 86, r. 18, e p. 98, r. 23-25), a noi sembra che sarebbe stato meglio cercar di spiegare come sia potuto giungere il De Sanctis a questa parola: il che forse non è molto difficile, se si pensi che egli cercava la parola espressiva ed efficace e tale non poteva apparirgli la voce *stigma* (voce dotta, come sta a dimostrare anche il cambiamento del plurale) né, d'altra parte, poteva adoperare la parola *stigmate* al plurale, perché avrebbe, allora, richiamato le impronte del Cristo e dei santi. Ed allora eccolo procedere alla formazione di una nuova parola, *stigmate* al sing. masch., che potrebbe anche essere rifatto sul verbo *stigmatizzare*, ma che, ad ogni modo, è molto efficace e richiama subito ciò che il De Sanctis voleva esprimere [23].

Abbiamo creduto, inoltre, che occorresse anche ripristinare la punteggiatura originaria, a cui il Croce si era mantenuto, nel complesso, abbastanza fedele, ma che era stata, invece, quasi completamente rifatta, con un'eccessiva cura dell'esatto uso moderno, dal Cortese, seguito, in ciò, pienamente dal Muscetta per la *Scuola democratica*. Anche noi abbiamo corretto, talvolta, la punteggiatura, solo dove il testo lo consigliava, ma non lo abbiamo fatto sistema-

---

[23] Potrebbe, forse, anche trattarsi, non volendo ammettere l'ipotesi di una formazione individuale, di un vocabolo preso dal linguaggio popolare. È noto, infatti, con quanta libertá si comportasse il De Sanctis, il quale nella *Giovinezza* dice: « Nei casi dubbi davo una grandissima importanza all'uso vivo, e mi erano bene accette anche parole nuove non registrate nel vocabolario, ma sonanti nella bocca del massaio o del gastaldo. Né mi faceva orrore qualche parola o frase uscita dal dialetto; anzi mi pareva che i dialetti italici fossero per l'uomo di gusto fonte viva e fresca di buona lingua, specialmente per ciò che riguarda le frasi e le immagini e le figure » (*La Giovinezza, frammento autobiografico* pubblicato da Pasquale Villari, VI ediz., Napoli, 1910, pp. 196-97). Ora, non abbiamo trovato la parola *stigmate* nei vocabolari napoletani che abbiamo potuto consultare, ma l'abbiamo trovata nei vocabolari sardi e siciliani, il che significa che essa è viva nei dialetti meridionali: nel *Vocabolario sardo-italiano e italiano-sardo* del canonico Giovanni Spano troviamo: « *Stimate* sf. Log. Mer. istimatas, Set. *Stimati* » e nel *Nuovo dizionario siciliano-italiano* di Vincenzo Mortillaro è detto: « *Sti'mmati* sf. le cicatrici delle cinque piaghe... *stimite, stimate* ». Il De Sanctis, pertanto, partendo da questo vocabolo dialettale, *stimate*, potrebbe esser giunto alla nuova parola *stigmate*.

ticamente, persuasi che nel De Sanctis non esistessero certe preoccupazioni che vorrebbe attribuirgli il Cortese (non scriveva, ad esempio, come risulta anche dalle altre sue opere, il *dunque* sempre fra due virgole, ecc.).

Abbiamo, inoltre, rispettato la grafia del De Sanctis che metteva, in genere, il doppio *i* nei plurali, come *esercizii, savii, odii, dottrinarii, vizii,* ecc., con oscillazioni, però, per diverse parole (ad esempio, *studii* e *studi,* ecc.), oscillazioni caratteristiche degli scrittori del tempo. Ed anche abbiamo rispettato alcune tipiche incertezze, come *maraviglia* e *meraviglia, sopratutto* e *soprattutto, obblio* e *oblio, avvanzo* e *avanzo, formola* e *formula,* ecc.

Per le citazioni, abbiamo sempre mantenuto quelle originarie, cioè quali ci sono date dal giornale, tanto piú che, a volte, siamo di fronte a vere e proprie nuove creazioni soggettive del passo citato, creazioni che ci possono dare indicazioni notevoli sul gusto e sullo stile desanctisiani. Come, ad esempio, in questo passo: « Questa è la base psicologica delle *Fantasie.* E quali sono i sentimenti, i pensieri della giornata che prendono forma plastica quando, come dice Dante

La mente in sue vision quasi è divina?... »
(p. 467, r. 27-28).

Ebbene, questa citazione sbagliata inserisce strettamente il verso nel contesto, molto piú di quanto faccia la correzione del Croce (p. 532, r. 1-2) e del Cortese II, p. 178, r. 17-20, che, invece, distacca il verso stesso e introduce un po' di stento nella citazione: « ... come dice Dante, la mente

Alle sue vision quasi è divina? ».

Abbiamo anche tolto le troppo frequenti spaziature con cui il Cortese aveva creduto di mettere in rilievo alcune parole od alcuni concetti, spaziature che, naturalmente, non si trovano nel giornale, dove sono solo i corsivi.

Abbiamo pure potuto correggere sempre in base al giornale, alcuni errori veramente notevoli, che erano stati accolti da tutti: « Nella innocenza o semplicitá della vita sono colte dall'amore che all' improvviso, come un ladro, s' intromette nel loro cuore » (p. 42, r. 7): *come un ladro,* cioè furtivamente, ma perché mai sostituire *come un lampo* (v. *Cr* p. 42, r. 24 e *Co* I p. 50, r. 13)? Ed ancora:

« Ma che diviene in Tommaso Grossi? Diviene difetto di calore. Se dovessimo definirli con vocaboli della moderna medicina, diremmo che quelli sono esseri linfatici, freddi » (p. 43, r. 10): è chiaro che il *difetto di calore* va messo in rapporto con gli *esseri linfatici, freddi*; ma si dimostra di non aver capito per niente la frase mutando *calore* in *colore* (v. *Cr* p. 43, r. 18 e *Co* I, p. 51, r. 21). C' è pure un altro passo dove si tratta di una grave incomprensione del testo: il De Sanctis dice che lo stile falso ed esagerato (l'arsenale di rettorica del Rossetti (p. 393, r. 6) era una forma che poteva compatirsi nel secolo XVII, intendendo dire, come è naturale, nel seicento, nel secolo, cioè, del barocco e non voleva certo dire nel secolo XVIII — come portano tutti gli editori —, nel secolo XVIII che è stato, invece, il secolo dell'Arcadia e del razionalismo (v. *Cr*, p. 455, r. 24, *Co* II, p. 93, r. 21 e *Mu* p. 88, r. 13). In un altro caso la correzione parrebbe ovvia: infatti, quando troviamo nel giornale: « Chi legge i suoi (del Grossi) lavori e può dimenticare l' Italia di allora, la immagina in una situazione di beata prosperitá, di ozio, in cui non fosse nessuno scopo serio alla vita, e l'uomo vivesse strimpellando la chitarra e facendo sonetti. Questo carattere è proprio del secolo XVII e della prima metá del XVIII. Siamo ricondotti ne' beati tempi lirici in cui il Tasso ed il Guarini parlavano di amore a Tirsi ed Amarilli » (p. 18, r. 16-17), verrebbe spontaneo correggere, come, in effetti, fanno tutti, « del periodo dalla fine del secolo XVI alla prima metá del XVIII » (*Croce*, p. 18, r. 35 e p. 19, r. 1) oppure « del periodo dalla fine del secolo decimosesto alla prima metá del decimosettimo » (*Cortese*, I, p. 23, r. 8-9). Correzione, ripetiamo ovvia, (quella del *sec. XVI*), tanto piú che il De Sanctis parla subito dopo del Tasso e del Guarini: ma riteniamo, tuttavia, che si possa accettare la lezione del giornale, tenendo presente che il De Sanctis assegnava il Tasso ed il Guarini al periodo di transizione che preludeva ormai chiaramente al seicento, come dice appunto nella sua *Storia*, dove, dopo aver parlato del Guarini, afferma: « Il Seicento non è una premessa, è una conseguenza », e tenendo anche presente che il periodo di vera, profonda corruzione era, per lui, quello che comprendeva il seicento ed il settecento, fino al risveglio della coscienza morale degli italiani.

Numerosi, poi, sono i casi in cui l'arbitraria soppressione di alcune parole [21] rende del tutto incomprensibile la frase: come, ad

---

[21] Addirittura di interi periodi, come a p. 140, (v. più avanti, a p. 532).

esempio: « il cattolico (Tasso) che si crede eretico, il genio che si crede pazzo, che aspira alla corona di alloro... » (p. 124 e 125, r. 35 e 1). Che cosa si può capire quando si scrive, invece: « il cattolico che si crede ed è creduto pazzo »? (*Cr* p. 129, r. 10 e *Co* I p. 143, r. 28). E gli esempi potrebbero continuare numerosi. Altre volte, la correzione apportata non è che la forma piú banale e piú comune: « Sono i cocchi degli angioli i quali vengono giú di stella in stella e tra nubi decorate, perché anche le nubi rappresentano questo elevarsi dell'anima al cielo » (p. 148, r. 17): la parola *decorate* va molto meglio della parola *dorate* (v. *Cr* p. 152, r. 35 e *Co* I p. 169, r. 6), perché in tutto il passo il De Sanctis parla della fantasia popolare che, ingenua, abbellisce il cielo, le stelle: « E le stelle sono pel popolo ghirlande di fiori... ». Come si vede, anche in questo caso, la correzione finisce per disperdere il particolare significato del passo.

LA SCUOLA LIBERALE

Per quanto riguarda la prima lezione ci siamo attenuti al testo del Torraca per le ragioni che abbiamo detto, mentre il Croce si è attenuto al fascicoletto di G. Polito Derosa, ed il Cortese ha seguito, nella sua edizione, questa ristampa del Croce, come egli stesso dice nella *Nota bibliografica* alla fine del volume.

Cr (p. 14, r. 5-7), *Co* (p. 18, r. 2-4) « il canto! — Questo fia... in pianto »; p. 13, r. 19 « il canto! ecc. ».

Cr (p. 14, r. 8), *Co* (p. 18, r. 5) « in Italia »; p. 13, r. 20 « l'avviamento a quella ».

Cr (p. 14, r. 11), *Co* (p. 18, r. 8) « E poiché allora »; p. 14, r. 2 « E siccome allora ».

Cr (p. 14, r. 15), *Co* (p. 18, r. 12) « Il quale non fu lo stesso in »; p. 14, r. 6 « Il quale non fu come in ».

Cr (p. 14, r. 25), *Co* (p. 18, r. 23) « e lo ringiovaní »; p. 14, r. 14-15 « e ringiovanillo ».

Cr (p. 15, r. 2), *Co* (p. 19, r. 2) « La reazione contro »; p. 14, r. 25 « C'era una reazione contro ».

Cr (p. 15, r. 12), *Co* (p. 19, r. 12) « con esse, onde nascono linee »; p. 14, r. 35 « con esse, e dá linee ».

Cr (p. 15, r. 27), *Co* (p. 19, r. 27) « La realtá ad una »; p. 15, r. 12 « La realtá in mezzo ad una ».

Cr (p. 16, r. 8), *Co* (p. 20, r. 10) « Una scuola che fondava »; p. 15, r. 27 « Una scuola la quale fondava ».

Cr (p. 16, r. 19-20), *Co* (p. 20, r. 21-22) « come quella del gondoliere... e l'altra napoletana »; p. 16, r. 2-3 « come il gondoliere... e quella napoletana ».

Cr (p. 17, r. 3), *Co* (p. 21, r. 7) « diventano sposi »; p. 16, r. 17-18 « sono sposi ».

Cr (p. 18, r. 5-6), *Co* (p. 22, r. 11-12) « e trovate, pur in mezzo alle sue licenziose e burlesche, certe novelle »; p. 17, r. 22-24 « e trovate, anche in mezzo alle licenziose e burlesche, certe sue novelle ».

Cr (p. 18, r. 16), *Co* (p. 22, r. 22) « Questo era per la »; p. 17, r. 33 « Era per la ».

Cr (p. 18, r. 35 e p. 19, r. 1) « proprio del periodo dalla fine del secolo XVI alla prima metá del XVIII »; *Co* (p. 23, r. 8-9) « proprio del periodo dalla fine del secolo decimosesto alla prima metá del decimosettimo »; p. 18, r. 16-17 « proprio del secolo XVII e della prima metá del XVIII ».

Cr (p. 19, r. 25), *Co* (p. 24, r. 1) « e navigando in mezzo a quella tempesta »; p. 19, r. 5 « e come si naviga in mezzo alla tempesta ».

Cr (p. 21, r. 33), *Co* (p. 26, r. 15) « che cosa è la »; p. 21, r. 15 « che è la ».

Cr (p. 23, r. 15), *Co* (p. 28, r. 4) « fantastici dal fatto che »; p. 22, r. 31 « fantastici, da ciò che ».

Cr (p. 25, r. 22), *Co* (p. 30, r. 13) « Non ci può essere »; p. 25, r. 4-5 « Sfido se ci può essere ».

Cr (p. 27, r. 12), *Co* (p. 33, r. 12) « Nella Gertrude fine »; p. 27, r. 11-12 « Lí fine ».

Cr (p. 27, r. 16), *Co* (p. 33, r. 15) « senza che vi sia »; p. 27, r. 15 « senza che vi fosse ».

Co (p. 33, r. 18), « e corrompe »; p. 27, r. 18 « e seduce ».

Cr (p. 28, r. 9), *Co* (p. 34, r. 5) « anch'essa »; p. 28, r. 2 « anch'ella ».

Cr (p. 29, r. 16), *Co* (p. 35, r. 16) « non essendosi avuti finora se non rapidi »; p. 29, r. 9 « finora non avendo avuto che rapidi ».

Cr (p. 29, r. 19-20), *Co* (p. 35, r. 19) « anche essa »; p. 29, r. 12 « anch'ella ».

Cr (p. 30, r. 29-30), *Co* (p. 36, r. 32) « vuole che noi sentiamo »; p. 30, r. 20 « vuole che noi sentissimo ».

Cr (p. 31, r. 19), *Co* (p. 37, r. 24) « se non muore gli è che lí sotto si trova dello strame »; p. 31, r. 8 « se non muore è che c'è dello strame lí sotto ».

Cr (p. 32, r. 22), *Co* (p. 38, r. 29) « Qui si »; p. 32, r. 8 « Lí si ».

Cr (p. 33, r. 21), *Co* (p. 39, r. 31) « della novella è quello in cui »; p. 33, r. 7 « della novella è quando ».

Cr (p. 36, r. 29), *Co* (p. 43, r. 5) « perché possa dirsi »; p. 36, r. 13 « perché potesse dirsi ».

Cr (p. 36, r. 30), *Co* (p. 43, r. 6) « del momento in cui la madre »; p. 36, r. 14 « nel momento che la madre »: cioè viene a mancare la rappresentazione proprio nel momento in cui la madre, ecc.

Cr (p. 38, r. 20), *Co* (p. 45, r. 1) « Ma, dipoi »; p. 38, r. 1 « Ma dopo ».

Cr (p. 38, r. 30); *Co* (p. 45, r. 12) « non sono l' importante »; p. 38, r. 11 « non è l' importante ».

Cr (p. 38, r. 36 e p. 39, r. 1), *Co* (p. 45, r. 18-19) « ivi s' innamora... che va in cerca di lei »; p. 38, r. 17 « lá s' innamora... che ne va in cerca ».

Cr (p. 39, r. 31), *Co* (p. 46, r. 16) « che è poema classico »; p. 39, r. 11 « che è classico ».

Cr (p. 40, r. 24), *Co* (p. 47, r. 12) « e non troverete canzone o sonetto in cui non sia »; p. 40, r. 1-2 « e non vi sará canzone o sonetto in cui non troviate ».

Cr (p. 42, r. 13), *Co* (p. 50, r. 13) « come un lampo »; p. 42, r. 7 « come un ladro ».

Cr (p. 42, r. 25), *Co* (p. 50, r. 25) « Noi vogliamo »; p. 42, r. 17 « Ora vogliamo ».

Cr (p. 42, r. 27), *Co* (p. 50, r. 27) « il quale è la sua »; p. 42, r. 19-20 « il quale è la base del Romanticismo, è la sua ».

Cr (p. 43, r. 6), *Co* (p. 51, r. 9) « Guardatelo nel Medio evo: ivi non »; p. 42, r. 34 « Se lo guardate nel Medio evo, lá non ».

Cr (p. 43, r. 18), *Co* (p. 51, r. 21) « di colore »; p. 43, r. 10 « di calore ».

Cr (p. 43, r. 21), *Co* (p. 51, r. 24) « di farla propria »; p. 43, r. 12-13 « di farla loro ».

Cr (p. 43, r. 25), *Co* (p. 51, r. 28) « quell'aria è piú »; p. 43, r. 17 « l'aria lá è ».

Co (p. 51, r. 31-32) « Tasso, ritorna... indietro a rimbombar sul core »; *Cr* (p. 43, r. 28-29) « Tasso: *Ritorna indietro a rintronar nel*

cuore »; p. 43, r. 21 « Tasso: *ritorna indietro a rintronar nel cuore* ».

Cr (p. 44, r. 23), *Co* (p. 52, r. 29) « quello può essere »; p. 44, r. 14 « quello che può essere ».

Cr (p. 45, r. 9), *Co* (p. 53, r. 16) « creature, col dare »; p. 44, r. 35 « creature, dare ».

Cr (p. 45, r. 13), *Co* (p. 53, r. 30) « In Ildegonda »; p. 45, r. 3 « Nell' Ildegonda ».

Cr (p. 45, r. 23), *Co* (p. 53, r. 30) « Il Grossi teme di contaminare »; p. 45, r. 12 « Grossi teme contaminare ».

Cr (p. 45, r. 26), *Co* (p. 54, r. 1) « traccia alcuna »; p. 45, r. 15 « traccia ».

Cr (p. 45, r. 30), *Co* (p. 54, r. 5) « sbocciati »; p. 45, r. 19 « sbucciati ».

Cr (p. 46, r. 6), *Co* (p. 54, r. 17) « non ci fermiamo »; p. 45, r. 30 « non ci fermeremo ».

Cr (p. 46, r. 10), *Co* (p. 54, r. 21) « il capo della fabbrica »; p. 45, r. 34-35 « il capo degli industrianti ».

Cr (p. 46, r. 25), *Co* (p. 55, r. 5) « si può destare negli »; p. 46, r. 14 « si può fare avere agli ».

Cr (p. 47, r. 10), *Co* (p. 55, r. 25) « Siamo in un villaggio, sulla piazza »; p. 46, r. 33 « In un villaggio, c'è una piazza ».

Cr (p. 47, r. 25-28), *Co* (p. 56, r. 7-10) « In quel villaggio, posto sul lago di Como, è una villa che appartiene ad un ricco inglese. Il figlio di costui... *spleen,* è venuto anch'egli alla chiesa »; p. 47, r. 13-15 « La scena è sul lago di Como. C' è una villa... inglese. Suo figlio... *spleen,* va nella chiesa ».

Cr (p. 47, r. 31-32), *Co* (p. 56, r. 13) « e a suo padre »; p. 47, r. 19 « al padre ».

Cr (p. 48, r. 11), *Co* (p. 56, r. 28) « Vi attendete ora che il romanziere cerchi di sviluppare »; p. 47, r. 33 « Vi attendete ora che il romanziere cercasse sviluppare ».

Cr (p. 48, r. 17), *Co* (p. 56, r. 33) « Ne dá l'annunzio »; p. 48, r. 2 « L'annunzia ».

Cr (p. 49, r. 13), *Co* (p. 57, r. 33) « aveva negato le qualitá artistiche in Carcano »; p. 48, r. 33 « aveva annegato le qualitá artistiche in Carcano ».

Cr (p. 49, r. 21-22), *Co* (p. 58, r. 9) « è l'amor suo per l' inglese »; p. 49, r. 5-6 « è che ama l' inglese ».

Cr (p. 49, r. 27), *Co* (p. 58, r. 15) « e si può credere che sia »; p. 49, r. 11 « e si può credere che fosse ».

Cr (p. 50, r. 13), *Co* (p. 59, r. 2) « rimasta sola »; p. 49, r. 33 « rimase sole ».

Co (p. 59, r. 14-15) « poiché sembra che un'arcana pietá del cielo nutra... e rivolga »; p. 50, r. 10-11 « poiché è un'arcana pietá del cielo che nutre... e rivolge.

Co (p. 60, r. 12) « che entra nella stanza »; p. 51, r. 8 « che entri nella stanza ».

Co (p. 60, r. 14) « Batteva la mezzanotte »; p. 51, r. 10 « Batteva mezzanotte ».

Co (p. 60, r. 15) « il suono lento »; p. 51, r. 11 « il suono corto ».

Co (p. 60, r. 22) « lena, e sedette di nuovo allo stesso »; p. 51, r. 18 « lena, e tornò a sedere allo stesso ».

Co (p. 60, r. 28) « le incerte larve della »; p. 51, r. 22 « le larve della ».

Cr (p. 52, r. 17), *Co* (p. 61, r. 10) « Ma come romanzo »; p. 52, r. 2 « Come romanzo ».

Cr (p. 54, r. 29), *Co* (p. 64, r. 25) « andavano fuori; ma s' incoraggiava »; p. 54, r. 22 « andavano fuori, come fece, per esempio, il Tommaseo; ma si incoraggiava ».

Cr (p. 55, r. 4), *Co* (p. 65, r. 3) « la strenna »; p. 54, r. 33 « la *rivista* ».

Cr (p. 55, r. 17-18), *Co* (p. 65, r. 16-17) « pensandosi che sarebbe potuto... non tenendosi obbligati »; p. 55, r. 10-11 « pensandosi che avrebbe potuto andar... non credendosi obbligati ».

Cr (p. 56, r. 8), *Co* (p. 66, r. 10) « confessare arrossendo »; p. 55, r. 36 « arrossire confessando ».

Cr (p. 57, r. 8), *Co* (p. 67, r. 13) « storico cosí guasto »; p. 56, r. 34 « storico guasto cosí ».

Cr (p. 57, r. 13-14), *Co* (p. 67, r. 18-19) « non son cose che si trovano fra noi »; p. 57, r. 3 « non si trova fra noi ».

Cr (p. 57, r. 18); *Co* (p. 67, r. 23) « come in quella la storia »; p. 57, r. 7 « come lí la storia ».

P. 57, r. 14 « Castelnuovo »; abbiamo accettata la correzione del Croce alla lezione del giornale (« Castel dell' Uovo ») perché il D'Ayala pubblicò un lavoro su *Le porte di bronzo in Castelnuovo*, in « L' Iride », IV, pp. 222-232, 1837.

Cr (p. 57, r. 28), *Co* (p. 68, r. 1) « mettendosi il racconto in bocca allo »; p. 57, r. 16 « attribuendosi il racconto allo *zio* ».

Cr (p. 58, r. 7), *Co* (p. 68, r. 16) « Oggi io non discuto »; p. 57, r. 31 « Oggi non lo discuto ».

Cr (p. 58, r. 9), *Co* (p. 68, r. 18) « quando sorse »; p. 57, r. 33 « quando sbucciò ».

Cr (p. 58, r. 11-12), *Co* (p. 68, r. 21) « se per poco scendesse nella realtá, vi troverebbe »; p. 57, r. 35 « se per poco scende nella realtá, vi trova ».

Cr (p. 58, r. 20-21), *Co* (p. 68, r. 29-30) « e ne fa invece la descrizione... astrae ed espone concetti »; p. 58, r. 7-8 « e la descrive... l'astrae e ne fa concetti ».

Cr (p. 59, r. 17), *Co* (p. 69, r. 30) « sbocciato, essere ucciso »; p. 59, r. 1-2 « sbucciato ucciso ».

Co (p. 70, r. 15-16) « a tristo fin la mena — L' inclita possa de' fatali eventi »; p. 59, r. 19-20 « del dolor la piena — L'uccide, ond' io non fo che trar lamenti ».

Cr (p. 60, r. 15), *Co* (p. 70, r. 31) « lo consoli »; p. 59, r. 34 « lo consolasse ».

Cr (p. 60, r. 19-20), *Co* (p. 71, r. 3) « dopo rappresentato »; p. 60, r. 4 « dopo aver rappresentato ».

Co (p. 71, r. 22) « carro mi caccia »; p. 60, r. 23 « carro mi allaccia ».

Cr (p. 61, r. 23), *Co* (p. 72, r. 11) « nel ritrarre l' infanzia »; p. 61, r. 10 « innanzi all' infanzia ».

Co (p. 73, r. 4-5) « un uscito di... veste umanitade »; p. 62, r. 1-2 « *un uscir dal... vestire umanitade* ».

Co (p. 73, r. 18) « secure »; p. 62 r. 14 « serene ».

Cr (p. 62, r. 32), *Co* (p. 73, r. 21-22) « Di quelle produzioni nessuna »; p. 62, r. 17 « di quelle nessuna ».

Cr (p. 62, r. 34), *Co* (p. 73, r. 23) « danno a questo »; p. 62, r. 19 « danno ad esso ».

Co (p. 74, r. 19-20) « e la freschissima — Aura ch'errando va »; p. 63, r. 12-13 « mentre fervono — I giorni dell'está ».

Co (p. 74, r. 27) « grida: e tu sei misera »; p. 63, r. 41 « grida... ah! tu sei misera ».

Co (p. 76, r. 15) « a la pura Vergine »; p. 64, r. 46 « sacro alla Vergine ».

Cr (p. 65, r. 28), *Co* (p. 76, r. 26) « rappresentarlo nella stanza »; p. 65, r. 6 « rappresentarlo lí, nella stanza ».

Cr (p. 65, r. 37), *Co* (p. 77, r. 1) « minacciando »; p. 65, r. 14 « minacciano ».

Cr (p. 66, r. 15), *Co* (p. 77, r. 17) « Nel Baldacchini è il »; p. 65, r. 30 « In Baldacchini v'è il ».

Cr (p. 67, r. 9), *Co* (p. 78, r. 14) « ch' è stato ministro »; p. 66, r. 23 « stato ministro ».

Cr (p. 68, r. 3-13), *Co* (p. 79, r. 3-12) « Avete la donna... musica, ma la corda che comincia a vibrare, è immediatamente spezzata... d'uccidere l'amato Pergolese, e pure non è la donna... Avete poi la donna... ed è anche una figura che ha la calma di chi »; p. 67, r. 3-11 « Ci è la donna accanto... musica, e lí vibra una corda che immediatamente è spezzata; ci è la donna... d'uccidere Pergolese, e non avete lá la donna... Poi è la donna... terreno, ed anche lá quella figura ha la quiete di chi ».

Cr (p. 69, r. 4 e 7), *Co* (p. 79, r. 19 e 22) « parlato, appare qualcosa... purismo, si avevano in Napoli »; p. 67, r. 18-21 « parlato, sorgeva qualcosa... purismo, sorgevano in Napoli ».

Cr (p. 70, r. 10-11), *Co* (p. 81, r. 2-3) « vera, che voi mutilate in quel che ha di mobile, d' inquieto »; p. 69, r. 2-3 « vera, la mutilate dov' è anche il mobile, l' inquieto ».

Cr (p. 72, r. 32), *Co* (p. 83, r. 27) « e qui avete le »; p. 71, r. 17 « e lá avete le ».

Cr (p. 74, r. 10-13), *Co* (p. 85, r. 9-12) « valorosi, e aggiungerò qualche cosa... generali che essa avea prima di confondersi... e degenerare »; p. 72, r. 31-33 « valorosi, aggiungendo qualche cosa... generali di essa prima che si confondesse... e degenerasse ».

Cr (p. 74, r. 34), *Co* (p. 86, r. 1) « Romagne, la Calabria serbava »; p. 73, r. 19 « Romagne; serbava ».

Cr (p. 75, r. 14), *Co* (p. 86, r. 17) « sparisce: avete »; p. 73, r. 34 « sparisce, ci avete ».

Co (p. 87, r. 23) « varcata »; p. 74, r. 37 « narrata ».

Cr (p. 77, r. 5-6), *Co* (p. 88, r. 13-14) « ispirazioni, e avete avuto un saggio della sua forma... talvolta discende fino »; p. 75, r. 27-28 « ispirazioni, in una forma sciolta... talvolta cala fino ».

Cr (p. 77, r. 12), *Co* (p. 88, r. 20) « questo genere è entrato dipoi »; p. 75, r. 33 « dopo, questo genere entrò ».

Cr (p. 77, r. 21), *Co* (p. 88, r. 29) « Eccoci in una selva »; p. 76, r. 6 « Dapprima è una selva ».

Cr (p. 77, r. 25), *Co* (p. 88, r. 33) « la notte, quegli uomini »; p. 76, r. 10 « la notte, essi ».

Cr (p. 78, r. 33), *Co* (p. 90, r. 11) « stupore dei bambini »; p. 77, r. 17-18 « stupore che si vede ne' bambini ».

Co (p. 90, r. 24) « Rota »; p. 77, r. 31 « Muove ».

Cr (p. 79, r. 17-19), *Co* (p. 91, r. 1-3) « Con cosí amabili, cosí

gentili... balcone, che non si può piú dimenticarla »; p. 78, r. 5-7 « I piú amabili, i piú gentili... balcone, fan sí che non si può piú dimenticare ».

Co (p. 91, r. 4) « Ed or ridea »; p. 78, r. 8 « E sorridea ».

Co (p. 91, r. 27) « tuffarlo entro quel »; p. 78, r. 29 « tuffarlo in quel ».

Cr (p. 80, r. 4-5), *Co* (p. 91, r. 29-30) « estate, mentre si riveste, nel giardino, uscendo dal bagno, vede »; p. 78 r. 31-32 « estate, essendosi bagnata nel giardino, uscita dal bagno, mentre si riveste, vede ».

Cr (p. 80 e 81, r. 35 e 1), *Co* (p. 92, r. 22 e 24) « È la voce della nutrice di... ma morato molti »; p. 79, r. 23-24 « È la nutrice di... ma aveva dimorato molti ».

Cr (p. 81, r. 15-16), *Co* (p. 93, r. 7) « e ne nasce »; p. 80, r. 3 « e viene ».

Cr (p. 82, r. 1-4), *Co* (p. 93, r. 31-34) « strano, situazione drammatica trovata nel desiderio di situazioni... Di qui nascono... nel giardino, e questi »; p. 80, r. 27-31 « strano, creato da una situazione drammatica trovata lí dal desiderio di aver situazioni... e da ciò nascono... giardino e lá questi ».

Cr (p. 82, r. 13), *Co* (p. 94, r. 9) « La pazza Elisa »; p. 81, r. 4 « La folle » (E cosí pure alle r. 20, 24 del *Cr*, ed alle r. 16, 21 del *Co* invece de « la pazza », « la folle »).

Cr (p. 83, r. 10-12), *Co* (p. 95, r. 8-10 « perché vedeste di dove... tutto questo viluppo di fatti è calato »; p. 81 e 82, r. 36 e 1 « perché aveste veduto dove... tutto quello è calato ».

Cr (p. 85, r. 8-9), *Co* (p. 97, r. 8-9) « 1845, e intorno a quel tempo il giovane autore »; p. 83, r. 7-8 « 1845, poco dopo il giovane autore ».

Cr (p. 86, r. 7), *Co* (p. 97, r. 23) « Al '48 invece, come dicevo »; p. 83, r. 20-21 « Al *48 invece era ».

Cr (p. 86, r. 17), *Co* (p. 98, r. 8) « Mancando la vita reale, si »; p. 84, r. 7-8 « Mancava la vita reale, lá si ».

Co (p. 98, r. 31-33) « dal mondo, ch' è quasi come... labile, se ' l'occhio o il tatto spesso non l'accende ', come »; *Cr* (p. 87, r. 4-6) « dal mondo, ch' è quasi come... labile, se vista o tatto non la raccende »; p. 84, r. 31-33 « mondo, e questo si ritirò da lui, perché il mondo è quasi come... labile, se vista o tatto non la raccende ».

Cr (p. 87, r. 27, 28 e 30), *Co* (p. 99, r. 21, 22 e 24) « Erano ve-

nuti i Bandiera, venne poi il '48... perché ivi si era »; p. 85, r. 16-18 « Vennero i Bandiera, poi il 48... perché lá si era ».

Cr (p. 87, r. 31), *Co* (p. 99, r. 25) « l'ultimo di un' intera serie »; p. 85, r. 20 « l'ultimo di tutta una serie ».

Cr (p. 89, r. 33), *Co* (p. 102, r. 1) « piramidali; l' intelletto »; p. 87, r. 23-24 « piramidali; l'altro è metro piú moderno, di tempi in cui l' intelletto ».

Cr (p. 90, r. 14), *Co* (p. 102, r. 15) « Il verso sciolto invece è »; p. 88, r. 1 « Il verso sciolto è ».

Cr (p. 90, r. 32), *Co* (p. 102, r. 33) « che, pure scrivendo »; p. 88, r. 18-19 « che scrivendo ».

Cr (p. 91, r. 16-17), *Co* (p. 103, r. 20-21) « uomini. E qual è poi la »; p. 89, r. 2-3 « uomini, e poi qual'è la ».

Cr (p. 91, r. 31-33), *Co* (p. 104, r. 5-7) « prolisso. E, maneggiando... soverchio; si dovrebbe avere invece la »; p. 89, r. 18-19 « prolisso. Qui maneggiando... soverchio, invece dovrebbe essere la ».

Cr (p. 92, r. 2), *Co* (p. 104, r. 9) « drammatico, non è punto atto a »; p. 89, r. 21 « drammatico, è negato interamente a vedere ».

Cr (p. 95, r. 9), *Co* (p. 107, r. 27) « dell' idea pura »; p. 92, r. 23 « dell' idea, l' idea pura ».

Cr (p. 95, r. 25), *Co* (p. 108, r. 10) « il che egli »; p. 93, r. 3-4 « ciò ch'egli ».

Cr (p. 96, r. 28), *Co* (p. 109, r. 18) « siciliano, altra morte che »; p. 94, r. 9 « siciliano, cosa che ».

Cr (p. 97, r. 31), *Co* (p. 110, r. 22) « al movimento irresistibile »; p. 95, r. 12 « al movimento liberale irresistibile ».

Cr (p. 98, r. 14), *Co* (p. 111, r. 4) « ampliazione »; p. 95, r. 27 « amplificazione ».

Cr (p. 101, r. 34), *Co* (p. 114, r. 24) « nel fondo »; p. 98, r. 26 « nello sfondo ».

Co (p. 114, r. 35) « specie »; p. 98, r. 36 « serie ».

Cr (p. 102, r. 23), *Co* (p. 115, r. 15) « scrolla »; p. 99, r. 15 « alza ».

Cr (p. 105, r. 5), *Co* (p. 118, r. 4) « giovinetta, rappresentata »; p. 101, r. 35 « giovinetta, disegnata e rappresentata ».

Cr (p. 106, r. 12-14), *Co* (p. 119, r. 15-16) « accessori in un idillio, e, svolgendole, la semplice... Eugenia non potrebbe essere piú il centro »; p. 103, r. 5-6 « accessori di un idillio, perché la semplice... Eugenia potesse essere il centro ».

Cr (p. 107, r. 4, 16, 30), *Co* (p. 120, r. 7, 19, 33) « cerco aita... Io vo'... La riempisse di fragranza »; p. 103 e 104, r. 29, 4 e 18 « e chieggo aita... Voglio... Vi lasciasse una fragranza ».

Cr (p. 107, r. 37 e p. 108, r. 5, 10-14, 28), *Co* (p. 121, r. 1, 11, 16-20, 34) « Poi, spegnendo... Un onor cerco, che spetta... Ond'ei diede a te la vita — Ei ch'oprò mille anni e mille — Sol per far le tue pupille. — Tutte in ciel pose le stelle, — Tutte le acque in l'oceano... Di te chiuse... Deh! m'accorda »; p. 104, r. 25, 35, 40 e p. 105, r. 1-4, 18 « Ch'estinguendo... Chieggo un bene che s'aspetta... Con cui Dio ti dette vita, — E pensò mille anni e mille — Per formar le tue pupille. — Tutte in ciel sono le stelle, — Tutte le acque ha l'oceano, — ... Dio ti chiuse... Tu mi presta ».

Cr (p. 109, r. 21), *Co* (p. 122, r. 28) « trasportato alla voluttá »; p. 106, r. 11 « trasportato dalla voluttá ».

Cr (p. 111, r. 20), *Co* (p. 124, r. 32) « notte penetra tacitamente »; p. 108, r. 5 « notte tacitamente entra ».

Cr (p. 114, r. 8), *Co* (p. 127, r. 27) « perché io »; p. 110, r. 23 « purché io ».

Cr (p. 114, r. 28), *Co* (p. 128, r. 14) « Situazione piena di pericoli »; p. 111, r. 6 « Momento terribile ».

Cr (p. 115, r. 8), *Co* (p. 128, r. 29) « piú forti colori »; p. 111, r. 20 « piú smaglianti colori ».

Cr (p. 116, r. 12), *Co* (p. 130, r. 5) « delle tragedie greche. Ma, in quelle tragedie »; p. 112, r. 21-22 « della scena greca. Ma la vita lá ».

Cr (p. 117, r. 9 e 12), *Co* (p. 131, r. 5 e 7) « Gli è che Vincenzo... spesso lo tratta... rappresentare nella voluttuosa »; p. 113, r. 18-20 « È che Vincenzo... spesso non per... rappresentare in voluttuosa ».

Cr (p. 117, r. 31), *Co* (p. 131, r. 27) « è che i primi trovavano »; p. 114, r. 4 « è che questi trovano ».

Cr (p. 119, r. 3), *Co* (p. 133, r. 3) « sbocciare »; p. 115, r. 3 « sbucciare ».

Cr (p. 121, r. 36) *Co* (p. 135, r. 30) « Guardate nella chiesa »; p. 117, r. 28 « Guardate in quella chiesa ».

Cr (p. 124, r. 21-22), *Co* (p. 138, r. 24-25) « In uno dei suo sonetti »; p. 120, r. 12 « In uno di questi ».

Cr (p. 124, r. 29), *Co* (p. 138, r. 32) « e tutto quel contenuto »; p. 120, r. 19-20 « e tutto quello ».

Cr (p. 124, r. 35), *Co* (p. 139, r. 6) « I miei piú cari (*Cr*: I miei cari)... or movo »; p. 139, r. 25 « I cari miei... or meno ».

Cr (p. 125, r. 3), *Co* (p. 139, r. 10) « novo »; p. 120, r. 29 « movo ».

Co (p. 139, r. 19) « quattro »; p. 121, r. 5 « quattro o cinque ».

Cr (p. 125, r. 33), *Co* (p. 140, r. 10) « perché ivi appare »; p. 121, r. 27 « perché lí è ».

Cr (p. 126, r. 8 e 9), *Co* (p. 140, r. 18 e 19) « che non sono... che voglia studiare »; p. 122, r. 2 « nol sono... che studiasse ».

Cr (p. 128, r. 6), *Co* (p. 142, r. 22) « forme vuote »; p. 123, r. 32 « forme nuove ».

Cr (p. 129, r. 10), *Co* (p. 143, r. 28) « a chi abbia favilla... che si crede ed è creduto »; p. 124, r. 35 « a chi avesse favilla... che si crede eretico, il genio che si crede ed è creduto ».

Co (p. 144, r. 22-23) « i desideri, l'aspettazione »; p. 125, r. 27 « i desiderii, le angoscie ».

Cr (p. 130, r. 6), Co (p. 144, r. 26) « Ed ecco il »; p. 125, r. 31 « Viene il ».

Cr (p. 130, r. 12), *Co* (p. 144, r. 31) « ch' io possa »; p. 126, r. 2 « ch' io potessi ».

Cr (p. 130, r. 25), *Co* (p. 145, r. 10) « Egitto, il che »; p. 126, r. 13 « Egitto che ».

Cr (p. 134, r. 10), *Co* (p. 149, r. 10) « differenza che passa tra »; p. 130, r. 10 « differenza tra ».

Cr (p. 135, r. 17), *Co* (p. 150, r. 7) « grottesco; il che »; p. 131, r. 10 « grottesco; — ciò che ».

Cr (p. 135, r. 26-27), *Co* (p. 150, r. 16-17) « forma, con la predilezione che la sua vigorosa immaginazione aveva per l'antitesi »; p. 131, r. 18-19 « forma, la sua vigorosa immaginazione servendosi dell'antitesi ».

Cr (p. 138, r. 32 e 34), *Co* (p. 153, r. 27 e 29) « Sta sul... popolo se non in »; p. 134, r. 18-20 « Sta nel... popolo che in ».

Cr (p. 140, r. 11-12), *Co* (p. 155, r. 11-12) « la *Commedia del secolo* »; p. 135, r. 32-33 « *Commedia del secolo XIX* » (il titolo esatto è *Commedia del secolo*, ma abbiamo mantenuto l'espressione data dal giornale, perché ci sembra che rispecchi piú fedelmente il pensiero del De Sanctis, a cui premeva mettere in rilievo come quell'opera non fosse affatto la Commedia del sec. XIX).

Cr (p. 141, r. 15) « Arnoldo »: abbiamo accettato questa correzione del Croce (p. 136, r. 32) poiché il protagonista del dramma del De Virgilii si chiama appunto Arnoldo; il De Sanctis, invece, dice, qui e diverse altre volte in seguito, Edmondo.

Cr (p. 141, r. 26-27), *Co* (p. 156, r. 28-29) « la storia si ripete, è un corso e ricorso »; p. 137, r. 7 « la storia è un corso e ricorso, si ripete ».

Cr (p. 143, r. 24), *Co* (p. 158, r. 30) « genres... genre »; p. 138, r. 36 e 139, r. 1 « gendres... gendre »: abbiamo mantenuto questa forma francese arcaica data dal giornale (che, fra l'altro, dimostrerebbe una revisione da parte del De Sanctis), perché essa è attestata dai dizionari (v. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX au XV siècle*, par Frédéric Godefroy, Paris, 1885; t. IV: dalla voce *genre* rimanda a *gendre*; v. anche E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, 1946, *sub voce*: « On dit aussi *gendre* soit dans le sens de race, soit dans celui de genre, soit dans celui de manière »).

P. 140, r. 6 « Primo segno di difetto di fantasia è qui l' ineloquenza in una situazione sí straordinaria e violenta. — Che cosa sono queste prose e poesie? Se mi permettete il paragone, sono una superficie increspata ed agitata; ciascuna di quelle crespe non nasce dalle cavitá della coscienza umana. Se fosse Goethe o Byron, la fantasia di cui vi parlo vi mostrerebbe sotto le crespe l'anima umana da cui erompe. Voi rimanete freddi innanzi alle piú strane situazioni, perché non avete che superficie, non penetrate nello spirito »; tutto questo passo è omesso, non si sa perché, nelle edizioni del Croce (v. p. 144) e del Cortese (v. p. 160).

Cr (p. 145, r. 15), *Co* (p. 160, r. 27) « non hanno ricevuto l' impronta »; p. 140, r. 33 « non hanno sentito impronta ».

Cr (p. 147, r. 4), *Co* (p. 162, r. 18) « *Valentino* »; p. 142, r. 17-18 « *Monastero di Sambucina* »: abbiamo rispettato la lezione del giornale, perché se è vero che il De Sanctis ha detto il *Valentino* « una concezione infernale calata in mezzo a ciò che di piú grazioso e voluttuoso ha la forma ariostesca » (v. p. 113, r. 31-33), è, però, anche vero che, per lui, il *Monastero di Sambucina* rappresentava quasi il germe di queste concezioni infernali, sataniche (v. p. 107, r. 3-4).

Cr (p. 147, r. 15), *Co* (p. 163, r. 5) « alle provincie in cui »; p. 143, r. 6 « a quelle province ove ».

Cr (p. 148, r. 26-27), *Co* (p. 164, r. 19-20) « alla filosofia... è estraneo »; p. 144, r. 16 « Di filosofia... è digiuno ».

Co (p. 167, r. 17, 20, 31), « bruto e il materiale non sono poesia... un'alta regione... *medium*, se c' è un legame »; *Cr* (p. 151, r. 16, 19, 30) « bruto e il materiale non è poesia... un'alta regione... *me-*

dium, se c'è un legame »; p. 146-147, r. 35, 3, 13, 14 « bruto, il materiale non è poesia... un'altra regione... *medium*, un legame ».

Cr (p. 152, r. 1), *Co* (p. 168, r. 5) « come appare allo »; p. 147, r. 21 « per l' impressione che essa fa sullo ».

Cr (p. 152, r. 9-12), *Co* (p. 168, r. 13-16) « come il fumo... un po' qual colore piglia... luminosi, guardate quelle molecole che sfuggono »; p. 147, r. 28-32 « come quel fumo... un po' quel colore che piglia... luminosi, quelle molecole che vedete ma che sfuggono ».

Cr (p. 152, r. 35), *Co* (p. 169, r. 6) « dorate »; p. 148, r. 17 « decorate ».

Cr (p. 153, r. 9-10) *Co* (p. 169, r. 16-17) « panteistico, e quindi il... natura: non è preso »; p. 148, r. 26-27 « panteistico, perciò c' è il... natura, perché non è preso ».

Cr (p. 153, r. 27), *Co* (p. 170, r. 1) « natura, ciò che è a base del suo mondo, ciò ch' è nel »; p. 149, r. 7 « natura, che cosa è a base del suo mondo, che cosa nel ».

Cr (p. 156, r. 6), *Co* (p. 172, r. 21) « la richiami »; p. 151, r. 18 « la richiamasse ».

Cr (p. 157, r. 11), *Co* (p. 173, r. 29) « olezzo: chiarezza »; p. 152, r. 21 « olezzo, è ottusa, opaca-chiarezza ».

Cr (p. 157, r. 17 e 19), *Co* (p. 174, r. 2-4) « sotto a quella chiarezza si... lí, essendo mancato »; p. 152, r. 28-30 « sotto si... lí, mancato ».

Cr (p. 159, r. 20-21), *Co* (p. 176, r. 12-13) « essendo contenuto »; p. 154, r. 27 « contenuto... essendo ».

Cr (p. 159, r. 32-33), *Co* (p. 176, r. 23-24) « ma, in questi casi, non è... plebe; anzi soffia per entro alle opere loro uno »; p. 155, r. 2-3 « sociali, ma non è... plebe, invece soffia lí entro uno ».

Cr (p. 160, r. 12), *Co* (p. 177, r. 6) « troviamo »; p. 155, r. 17 « trovassimo ».

Co (p. 178, r. 3) « nella nostra politica »; p. 156, r. 3 « storia politica ».

Cr (p. 161, r. 8), *Co* (p. 178, r. 8) « vita »; p. 156, r. 8 « esistenza ».

Cr (p. 163, r. 13), *Co* (p. 180, r. 5), « elettrico, vedendo compiersi »; p. 158, r. 3 « elettrico, visto compiersi ».

Cr (p. 163, r. 36), *Co* (p. 180, r. 28) « contenuto che operi »; p. 158, r. 26 « contenuto il quale opera ».

Cr (p. 164, r. 30), *Co* (p. 181, r. 25) « serio ed in esso »; p. 159, r. 19 « serio e lí ».

Co (p. 185, r. 2) « poesia, doveva »; p. 162, r. 17 « poesia, dovrebbe ».

Co (p. 186, r. 20) « neviganti »; p. 163, r. 29 « sfavillanti ».

Cr (p. 172, r. 9), *Co* (p. 189, r. 22) « in esse »; p. 166, r. 18 « lí ».

Cr (p. 172, r. 25-26), *Co* (p. 190, r. 5) « facilmente! Il Manzoni »; p. 166, r. 33 « facilmente, perché il Manzoni ».

Cr (p. 172, r. 28), *Co* (p. 190, r. 7) « di quelle statue che »; p. 166, r. 35 « statue simpatiche che ».

Cr (p. 175, r. 1-4), *Co* (p. 193, r. 1-4) « Nel 1843, dopo l'eclettismo di Cousin e il panteismo alemanno, qualche anno prima che si radunasse a Napoli il Congresso degli scienziati, e che si cominciasse a parlar d' Italia con un po' di libertá, giunse »; p. 169, r. 1-4 « Verso il 46 o 47, quando si radunò in Napoli il Congresso degli scienziati, quando si cominciava a parlare d' Italia con qualche libertá, dopo l'eccletismo di Cousin e il panteismo alemanno, giunse ».

Cr (p. 176, r. 4), *Co* (p. 193, r. 19) « si levò »; p. 169, r. 18 « s'era levato ».

Cr (p. 178, r. 3), *Co* (p. 195, r. 31) « tutto si riunisca ed aggruppi avete »; p. 171, r. 23-24 « tutto quello faccia unitá, si aggruppi, avete ».

Cr (p. 178, r. 6-7), *Co* (p. 196, r. 1-2) « trova il cielo e tende a formare un gruppo; ed è quando »; p. 171, r. 27-28 « trova cielo, tende a formare un gruppo in mezzo a stelle disseminate qua e lá ed è quando ».

Cr (p. 179, r. 21), *Co* (p. 197, r. 20) « si sarebbe avuto »; p. 173, r. 8 « si ha ».

Cr (p. 179, r. 25), *Co* (p. 197, r. 24) « vedervi »; p. 173, r. 12 « porvi ».

Cr (p. 179, r. 35), *Co* (p. 197, r. 33) « Ma, prima, abbiam visto la scena »; p. 173, r. 21 « Ma lí era la scena ».

Cr (p. 180, r. 20), *Co* (p. 198, r. 21) « Gli è che »; p. 174, r. 6 « È che ».

Cr (p. 180, r. 34-35 e p. 181, r. 1), *Co* (p. 199, r. 2-5) « Che cosa fa... Quel personaggio... Che cosa rende »; p. 174, r. 19-20 « Che fa... È che quello... che rende ».

Cr (p. 183, r. 8), *Co* (p. 201, r. 17) « appiccicata »; p. 176, r. 24-25 « appiccaticcia ».

Cr (p. 233, r. 4), *Co* (p. 209, r. 4) « continuarne »; p. 183, r. 4 « poterne seguitare ».

Cr (p. 235, r. 9), *Co* (p. 211, r. 7) « nel di lá: l'esagerazione »; p. 184, r. 35 « nel di lá, l'esagerate, e l'esagerazione ».

Cr (p. 235, r. 31), *Co* (p. 211, r. 29) « ecc., quel che »; p. 185, r. 21 « ecc. — ciò che ».

Cr (p. 236, r. 1), *Co* (p. 212, r. 2) « trovate una maniera »; p. 185, r. 26 « trovate una nuova maniera ».

Cr (p. 237, r. 2), *Co* (p. 213, r. 6) « quale vita... e quale »; p. 186, r. 26 « che vita... e che ».

Cr (p. 240, r. 32), *Co* (p. 217, r. 2) « colpisce »; p. 190, r. 8 « raggiunge ».

Cr (p. 242, r. 1), *Co* (p. 218, r. 6) « facile »; p. 191, r. 9 « bello ».

Cr (p. 242, r. 33), *Co* (p. 219, r. 3-4) « trovereste... potreste »; p. 192, r. 4-5 « trovate... potete ».

Cr (p. 243, r. 4-5), *Co* (p. 219, r. 11-12) « forse io sono il primo che me ne occupi »; p. 192, r. 12-13 « io sono stato il primo che se ne occupasse ».

Cr (p. 244, r. 8), *Co* (p. 221, r. 8) « fossero »; p. 194, r. 8 « furono ».

Cr (p. 244, r. 13-14), *Co* (p. 221, r. 12-13) « che si andava concretando »; p. 194, r. 12-13 « che andava a concretarsi ».

Co (p. 223, r. 12) « filologico »; p. 196, r. 1-2 « filosofico ».

Cr (p. 252, r. 8), *Co* (p. 229, r. 22) « ma spinge »; p. 201, r. 22 « ma spingere ».

Cr (p. 253, r. 36), *Co* (p. 231, r. 16) « tutto in »; p. 203, r. 11 « tutto quello in ».

Cr (p. 254, r. 1), *Co* (p. 231, r. 18) « cautele, quali »; p. 203, r. 12 « cautele, cautele quali ».

Cr (p. 255, r. 18), *Co* (p. 233, r. 8) « seguenti »; p. 204, r. 29 « seguíti ».

Cr (p. 256, r. 13-15), *Co* (p. 234, r. 4-6) « invece di analizzare i fatti e cercare il criterio opportuno per giudicarli, ha preso questo da idee sue preconcette »; p. 205, r. 25-26 « invece di cercare in questi il criterio per giudicare del contenuto, l'ha cercato in idee sue preconcette ».

Cr (p. 259, r. 16), *Co* (p. 237, r. 13) « che cosa se »; p. 208, r. 24 « che se ».

Cr (p. 260, r. 3), *Co* (p. 239, r. 3) « son contemplati »; p. 209, r. 3 « è contemplato ».

Cr (p. 261, r. 3), *Co* (p. 240, r. 2) « nelle storie del »; p. 209, r. 19 « nella storia universale di ».

Cr (p. 262, r. 35), *Co* (p. 242, r. 3) « Ricordate »; p. 211, r. 26 « Immaginate ».

Cr (p. 263, r. 6), *Co* (p. 242, r. 10) « parve »; p. 211, r. 33 « pareva ».

Cr (p. 263, r. 14), *Co* (p. 242, r. 18) « qualitá »; p. 212, r. 4 « parti ».

Co (p. 245, r. 30) « calunnia »...; p. 215, r. 9 « calunnia » — e via discorrendo ».

Cr (p. 266, r. 24), *Co* (p. 245, r. 31) « L'autore non ragiona »; p. 215, r. 10 « non ragiona l'autore ».

Cr (p. 267, r. 20-21), *Co* (p. 246, r. 30-31) « la via, perché cominciate da ciò che non è la parola, ma la »; p. 216, r. 4-5 « la via: cominciando da quello che allora è non la parola, ma la ».

Co (p. 249, r. 32) « tale idee »; p. 218, r. 28 « tale ideale ».

Cr (p. 273, r. 15-18), *Co* (p. 253, r. 6-9) « scrive, che fa quasi sentire la... popolari, vedrete che, se per l' idea il Cantú »; p. 221, r. 22, 24 « scrive, sentendovisi quasi la... popolari; se per l' idea potrebbe ».

P. 275, r. 9 « complire »: questa parola un po' insolita è di derivazione spagnuola: « *complire* (sec. XVI-XVIII), in piú sensi, venne da *cumplir* (spagn.), come complimento (Caro, ecc.) » (v. A. PRATI, *Vocabolario etimologico italiano*, Milano, 1951, p. 307); v. anche il Tommaseo-Bellini *sub voce*.

Cr (p. 275, r. 14), *Co* (p. 256, r. 11) « esso stesso. Quei »; p. 223, r. 6 « egli stesso. Essi ».

Cr (p. 277, r. 20), *Co* (p. 258, r. 22) « Voi mi »; p. 225, r. 8 « E mi ».

Cr (p. 278, r. 17), *Co* (p. 259, r. 19) « scusabili »; p. 226, r. 1 « possibili ».

Cr (p. 278, r. 24), *Co* (p. 259, r. 26) « al campo »; p. 226, r. 8-9 « in questo campo ».

Cr (p. 278, r. 29-30), *Co* (p. 259, r. 32) « societá giá formata, si studiò »; p. 226, r. 13-14 « societá da formare, ma anche alla societá giá formata, si studiò ».

Cr (p. 278, r. 35), *Co* (p. 260, r. 4) « del Trentino »; p. 226, r. 19 « di Trento »: indubbiamente, è piú esatta la correzione del Croce, essendo nato il Rosmini a Rovereto, ma, forse, si può lasciare la lezione del giornale, come abbiamo fatto, intendendo Trento genericamente, e, poi, anche perché il De Sanctis vuole alludere al paese a cui « mettevamo la mano ».

Cr (p. 279, r. 10), *Co* (p. 260, r. 15) « presentarvi »; p. 226, r. 30 « farvi comprendere ».

Cr (p. 280, r. 5), *Co* (p. 261, r. 13) « tensione a seguire »; p. 227, r. 25 « tensione per seguire ».

Cr (p. 280, r. 12, 15), *Co* (p. 261, r. 20, 23) « il carattere... a cercare »; p. 227, r. 31, 34 « l' impronta... a trovare ».

Cr (p. 283, r. 1-2), *Co* (p. 264, r. 8-10) « strada: se anche un popolo per qualche tempo rimane inerte, quando non è interamente morto, risorge in lui »; p. 230, r. 5-6 « strada; un popolo, se non è interamente morto, per qualche tempo rimane inerte; ma poi risorge in lui ».

Cr (p. 283, r. 11), *Co* (p. 264, r. 19) « non era neppure capo di sé »; p. 230, r. 14 « non era neppure coda di sé ».

Cr (p. 283, r. 19), *Co* (p. 264, r. 27) « sete della libertá »; p. 230, r. 22 « sete di avere libertá ».

Cr (p. 283, r. 33), *Co* (p. 265, r. 9) « che si aiutino l'uno con le altre »; p. 230, r. 35 « che entrambe si aiutino ».

Cr (p 284, r. 2), *Co* (p. 265, r. 14) « quale cosí com' è, non può stare »; p. 231, r. 4 « quale com'è non può andare ».

Cr (p. 285, r. 9-10), *Co* (p. 266, r. 25-26) « intendo riformare la Chiesa e se non nella... e credo mio dovere »; p. 232, r. 10-11 « intendo che riformare la Chiesa nella... e credo avere il dovere ».

Cr (p. 285, r. 29), *Co* (p. 267, r. 12) « in cui »; p. 232, r. 29 « con cui ».

Cr (p. 286, r. 17, 19), *Co* (p. 268, r. 3, 5) « sulla piaga... come si è fatto nelle »; p. 233, r. 16, 17-18 « nella piaga... come nelle ».

Cr (p. 286, r. 24-25), *Co* (p. 268, r. 10-11) « riforme debbano essere... il quale consenta »; p. 233, r. 22-23 « riforme devono essere... il quale consentisse ».

Cr (p. 288, r. 16), *Co* (p. 270, r. 6) « a quel punto »; p. 235, r. 6 « lí ».

Cr (p. 288, r. 34), *Co* (p. 270, r. 24) « e che vada »; p. 235, r. 24 « e che va ».

Cr (p. 292, r. 12), *Co* (p. 274, r. 7) « In cui usa avarizia il suo soperchio »; p. 288, r. 27 « In che veste avarizia il suo soverchio »: abbiamo rispettato la citazione del De Sanctis, anche se errata, perché fatta, evidentemente, a memoria, ma abbiamo corretto, con il Croce, alla riga 26 « Petrarca », come è nel giornale, in « Dante », trattandosi di una svista troppo notevole, in cui è difficile sia caduto il De Sanctis.

Cr (p. 298, r. 20), *Co* (p. 280, r. 26) « si sarebbe »; p. 244, r. 23 « si avrebbe ».

Cr (p. 301, r. 2), *Co* (p. 283, r. 2) « undici anni dopo, nel 1843... Nel 1844 »; p. 247, r. 2-3 « dieci anni dopo, nel 1842... Nel 1843 »: effettivamente, il Gioberti pubblicò il *Primato* nel 1843 ed il Balbo le *Speranze d' Italia* nel 1844, ma abbiamo preferito mantenere la lezione del giornale, tanto piú che questa stessa data (1842) verrá, poi, ripetuta altre volte (v. *Co* p. 290, r. 28 dove è corretto un « 1842 » — p. 254, r. 1 — in « 1843 »; *Cr* p. 341, r. 3-4 e *Co* p. 325, r. 23, dove è pure corretto « un anno prima » — p. 284, r. 11 — in « due anni prima »).

Cr (p. 302, r. 28), *Co* (p. 284, r. 26) « come si mangiano le foglie »; p. 248, r. 21-22 « come si fa delle foglie ».

Co (p. 286, r. 25) « rimasto »; p. 250, r. 13 « rimaso ».

Cr (p. 304, r. 27), *Co* (p. 286, r. 30) « Il movimento era »; p. 250, r. 18 « Il movimento ora era ».

Cr (p. 304, r. 32), *Co* (p. 287, r. 2) « ed artisticamente il Sue »; p. 250, r. 22-23 « ed il Sue artisticamente ».

Cr (p. 305, r. 20), *Co* (p. 287, r. 25) « i psicologi »; p. 251, r. 9 « gli psicologi ».

Cr (p. 305, r. 34-35), *Co* (p. 288, r. 6-7) « un combattere... tendente »; p. 251, r. 22-23 « combattere... tendere ».

Cr (p. 307, r. 15-16), *Co* (p. 289, r. 25-26) « è una deviazione, come le sette filosofiche venute dopo, e che caddero in grande errore »; p. 253, r. 1-3 « è un parto spurio di Cartesio; le sette filosofiche venute dopo, sostennero grandi errori, deviarono di molto ».

Cr (p. 307, r. 34), *Co* (p. 290, r. 11) « e di diffonderla. Parliamoci »; p. 253, r. 20 « diffonderla. E qui parliamoci ».

Cr (p. 311, r. 4), *Co* (p. 293, r. 23) « Che avvenne? »; p. 256, r. 20 « Che avviene? ».

Cr (p. 311, r. 8), *Co* (p. 293, r. 26-27) « e l' impresa, non essendo preparata, fallí »; p. 256, r. 23 « e perché l' impresa non era preparata, fallí ».

Co (p. 294, r. 22) « delle plebi »; p. 257, r. 12 « delle terre ».

Cr (p. 312, r. 4-5), *Co* (p. 294, r. 26-27) « lui, che pure eccitò tanto... ed esercitò »; p. 257, r. 16-17 « lui, dopo avere eccitato tanto... ed esercitato ».

Co (p. 300, r. 4) « proscrivevano le »; p. 261, r. 19 « proscrivevano tutte le ».

Co (p. 300, r. 28) « delle plebi »; p. 262, r. 21 « delle terre ».

Cr (p. 317, r. 36 e p. 318, r. 1), *Co* (p. 301, r. 1-3) « pure perché ciò... sia... Gioberti sia »; p. 262, r. 27-28 « pure che ciò... è... Gioberti è ».

Cr (p. 318, r. 25), *Co* (p. 301, r. 26) « piacquero »; p. 263, r. 5 « piacque ».

Cr (p. 320, r. 12), *Co* (p. 303, r. 17-18) « perché sieno attuati »; p. 264, r. 34-35 « per essere attuati ».

Cr (p. 321, r. 23-24), *Co* (p. 304, r. 31-32) « chi affaccia... eliminiamo queste innanzi »; p. 266, r. 8 « chi vuole affaccia... eliminiamole innanzi ».

Cr (p. 328, r. 17), *Co* (p. 312, r. 10) « Liberar »; p. 272, r. 25 « Difender ».

Cr (p. 329, r. 31), *Co* (p. 313, r. 27) « che aveva cominciato »; p. 274, r. 1 « cominciato ».

Cr (p. 333, r. 10), *Co* (p. 317, r. 6) « nel 1820 »; p. 275, r. 33 « verso il 1830 ».

Cr (p. 334, r. 12), *Co* (p. 318, r. 11) « la sostanza propria »; p. 277, r. 32-33 « il nocciolo vero ».

Cr (p. 334, r. 29), *Co* (p. 318, r. 28) « e che rende »; p. 278, r. 13 « rendendo ».

Cr (p. 334, r. 36), *Co* (p. 319, r. 2) « lavato »; p. 278, r. 20 « purificato ».

Cr (p. 335, r. 21), *Co* (p. 319, r. 23) « molto importante. Leggendo »; p. 279, r. 4-5 « molto importante che egli vuole rappresentare leggendo ».

Cr (p. 337, r. 10), *Co* (p. 321, r. 18) « dategli quel dialogo fra il carnefice »; p. 280, r. 25 « date quel dialogo fra il carnefice duca ».

Co (p. 322, r. 13) « potreste voltare »; p. 281, r. 14 « potreste volgere ».

Cr (p. 339, r. 30), *Co* (p. 324, r. 12) « scapato »; p. 283, r. 4 « scapataggine ».

Cr (p. 341, r. 8), *Co* (p. 325, r. 28) « ha preso una »; p. 284, r. 15 « ha preso anche una ».

Cr (p. 341, r. 22), *Co* (p. 326, r. 9) « trovasi »; p. 284, r. 28 « trovate ».

Cr (p. 341, r. 30), *Co* (p. 326, r. 17) « toccare »; p. 284, r. 35 « calare ».

Cr (p. 342, r. 12), *Co* (p. 327, r. 2) « quando idealizza »; p. 285, r. 17 « volendo idealizzare ».

Cr (p. 344, r. 2-3), *Co* (p. 329, r. 2) « che lasci nell'arte orme... che

gli possano meritare »; p. 287, r. 2-3 « lasciasse nell'arte orme... che gli potessero meritare ».

Cr (p. 345, r. 5), *Co* (p. 329, r. 18) « molto da desiderare »; p. 287, r. 18 « molto a desiderare ».

Cr (p. 345, r. 10-11), *Co* (p. 330, r. 4-5) « mettersi »; p. 288, r. 1 « porsi ».

Cr (p. 346, r. 6-7), *Co* (p. 331, r. 1-2) « d'allora in poi »; p. 288 r. 31 « dopo »; p. 289, r. 27 « nel 1831 »: abbiamo accettato la correzione del Cortese (p. 332, r. 2) al giornale, il quale ha « nel 1821 », perché Mazzini che nel 1821 aveva 16 anni non aveva ancora cominciato il suo apostolato: deve trattarsi di un errore di stampa.

Co (p. 332, r. 25 e 31) « Faccia... faccia »; p. 290, r. 13, 18 « fate... fate ».

Cr (p. 348, r. 19), *Co* (p. 333, r. 20) « pieno delle idee »; p. 291, r. 3 « pieno d' idee ».

Cr (p. 349, r. 10), *Co* (p. 334, r. 11) « in quelli »; p. 291, r. 27 « fra quelli ».

Cr (p. 350, r. 31), *Co* (p. 336, r. 2) « mette da banda »; p. 293, r. 9 « mette fuori ».

Cr (p. 351, r. 2), *Co* (p. 336, r. 5) « essi non »; p. 293, r. 12 « ma non ».

Cr (p. 354, r. 16), *Co* (p. 339, r. 27) « cosa »; p. 296, r. 19 « come cosa ».

Cr (p. 354, r. 27), *Co* (p. 340, r. 5) « quanto era stato »; p. 296, r. 28 « quanto piú era stato ».

Cr (p. 357, r. 33), *Co* (p. 343, r. 21) « ed ivi »; p. 299, r. 27 « e lá ».

Cr (p. 358, r. 15), *Co* (p. 344, r. 5) « calma e dice »; p. 300, r. 8 « calma, poi dice ».

Cr (p. 358, r .29-30), *Co* (p. 344, r. 19-20) « appartiene... ma ha »; p. 300, r. 22-23 « appartenne... ma ebbe ».

Cr (p. 359, r. 5), *Co* (p. 345, r. 5) « Se questa transizione »; p. 301, r. 4-5 « Questa transizione se ».

Cr (p. 360, r. 7), *Co* (p. 346, r. 3) « indefinito del »; p. 301, r. 17 « indefinito nel ».

Cr (p. 361, r. 6-7), *Co* (p. 347, r. 3-4) « sia... dia »; p. 302, r. 27 « fosse... desse ».

Cr (p. 361, r. 10), *Co* (p. 347, r. 7) « in modo che »; p. 302, r. 31 « sí che ».

Cr (p. 363, r. 34), *Co* (p. 350, r. 3) « frati »; p. 305, r. 11 « preti ».

Cr (p. 364, r. 9-10), *Co* (p. 350, r. 14-15) « aver recato un... quanto aver creato una forma »; p. 305, r. 21-22 « aver creato un... quanto una forma ».

Cr (p. 366, r. 18), *Co* (p. 352, r. 31) « scuola ancor viva »; p. 307, r. 28 « scuola *in continuazione* ».

Cr (p. 368, r. 16), *Co* (p. 354, r. 31) « che ci dá il marchio »; p. 309, r. 19 « che ci ha impresso in fronte il marchio ».

Cr (p. 370, r. 8), *Co* (p. 356, r. 28) « influenza sulla »; p. 311, r. 8 « influenza nella ».

Cr (p. 370, r. 25), *Co* (p. 357, r. 12) « rendono »; p. 311, r. 25 « rende ».

Cr (p. 371, r. 26), *Co* (p. 358, r. 15) « mi ha mosso »; p. 312, r. 21 « mi ha tentato ».

LA SCUOLA DEMOCRATICA

Cr (p. 378, r. 2), *Co* (p. 7, r. 16), *Mu* (p. 4, r. 1) « ai nuovi »; p. 317, r. 15 « a' nuovi ».

Cr (p. 378, r. 17) « precedente, — ecco una »; *Co* (p. 8, r. 13), *Mu* (p. 4, r. 16) « precedente? Ecco una »; p. 318, r. 9-10 « precedente, — è una ».

Co (p. 8, r. 22) « di esse »; p. 318, r. 19 « di essa ».

Mu (p. 5, r. 2) « l'eguaglianza civile di fatto »; p. 318 r. 29 « l'eguaglianza civile e di fatto ».

Cr (p. 379, r. 32), *Co* (p. 9, r. 32), *Mu* (p. 6, r. 3) « C' è qualcosa »; p. 319, r. 22 « C' è un po' ».

Cr (p. 380, r. 12), *Co* (p. 10, r. 15-16), *Mu* (p. 6, r. 17-18) « la Chiesa (*Cr*: chiesa) chi per altro »; p. 320, r. 2-3 « la chiesa, chi per consolidare la societá quale si trova, chi per altro ».

Cr (p. 380, r. 15-16), *Co* (p. 10, r. 20), *Mu* (p. 6, r. 20-21) « particolare conforme al loro fine »; p. 320, r. 6-7 « particolare cavato dal loro fine ».

Cr (p. 382, r. 2-3), *Co* (p. 12, r. 10-11), *Mu* (p. 8, r. 6-7) « e, volere o no, ancorché la spregiate... potere, pur su uomini »; p. 321, r. 26-27 « e, volere o no, se voi la spregiate... potere, anche su uomini ».

Cr (p. 382, r. 14), *Co* (p. 12, r. 21) « poiché esiste »; p. 322, r. 1 « quando c' è ».

Cr (p. 383, r. 30), *Co* (p. 14, r. 7), *Mu* (p. 9, r. 31) « scrittori seguano »; p. 323, r. 17 « scrittori seguono ».

Co (p. 15, r. 33), *Mu* (p. 11, r. 19) « la lingua, cioè, è naturale »; p. 325, r. 3 « la lingua è naturale, cioè ».

Cr (p. 385, r. 20), *Co* (p. 16, r. 3), *Mu* (p. 11, r. 21) « Scopo della lingua »; p. 325, r. 6 « Obbietto della lingua ».

Cr (p. 385, r. 24), *Co* (p. 16, r. 6), *Mu* (p. 11 r. 25) « celeremente »; p. 325, r. 9 « celeramente » (v. Tommaseo-Bellini, *sub voce*).

Cr (p. 386, r. 21), *Co* (p. 17, r. 7), *Mu* (p. 12, r. 18) « fra la degenerazione »; p. 326, r. 6 « fra la sua degenerazione ».

Co (p. 19, r. 14), *Mu* (p. 13, r. 13) « non è libero »; p. 327, r. 13 « né è libero ».

Cr (p. 390, r. 8), *Co* (p. 22, r. 8) « intravede »; p. 329, r. 35 « intravide ».

Cr (p. 391, r. 18), *Co* (p. 23, r. 20), *Mu* (p. 17, r. 30) « c' è una parte in cui »; p. 331, r. 8 « c' è una parte di essa in cui ».

Cr (p. 393, r. 5), *Co* (p. 25, r. 11) « s' innalza »; p. 332, r. 26 « s' innalzava ».

Cr (p. 393, r. 23), *Co* (p. 25, r. 29), *Mu* (p. 19, r. 28-29) « piglia come punto »; p. 333, r. 6 « piglia a punto ».

P. 333, r. 19 « chiamano »: abbiamo accettato la correzione del Croce (il giornale porta « chiamavano »), anche perché c' è, due righe dopo, un altro « chiamano ».

Cr (p. 395, r. 11), *Co* (p. 27, r. 23), *Mu* (p. 21, r. 18-19) « e perciò pronunziano »; p. 334, r. 27 « e perciò essi pronunziano ».

Cr (p. 395, r. 13-14), *Co* (p. 27, r. 25-26), *Mu* (p. 21, r. 20-21) e di far che gli altri credano »; p. 334, r. 29 « far credere gli altri ».

Cr (p. 396, r. 14), *Co* (p. 28, r. 29-30), *Mu* (p. 22, r. 22-23) « calore schietto, onde si casca nel fittizio »; p. 335, r. 28-29 « calore, oppure il calore è fittizio ».

Cr (p. 396, r. 26-29), *Co* (p. 29, r. 8-12), *Mu* (p. 23, r. 5-8) « uomo di genio capace di sprezzare il sistema, e che, pur essendo conservatore, si volgesse all'azione. E ci voleva, dall'altra parte, un uomo di spirito elevato, tanto che »; p. 336, r. 4-6 « uomo abbastanza di genio per sprezzare il sistema e, pur essendo conservatore, volgersi all'azione. E ci voleva, dall'altra parte, un uomo di spirito abbastanza elevato, perché ».

Co (p. 32, r. 9), *Mu* (p. 26, r. 18) « con una donna »; p. 338, r. 4 « con la sua donna ».

Cr (p. 400, r. 28), *Co* (p. 23, r. 24), *Mu* (p. 28, r. 20) « Berchet che allora »; p. 339, r. 15 « Berchet il quale allora ».

Co (p. 34, r. 13), *Mu* (p. 29, r. 16) « intelligente, idealista »; p. 340, r. 1 « intelligente, pieno di fede ».

Cr (p. 402, r. 1), *Co* (p. 35, r. 2), *Mu* (p. 30, r. 8-9) « testimonianza sola »; p. 340, r. 19-20 « testimonianza semplicemente ».

Cr (p. 403, r. 2-3), *Co* (p. 36, r. 5-6), *Mu* (p. 31, r. 14-15) « Poiché questo... e la *Giovane* »; p. 341, r. 19-20 « Siccome questo... siccome la Giovane ».

Co (p. 36, r. 11-13) « intitolata: *D'alcune cause che impedirono finora lo svolgimento della libertá in Italia,* le sue idee »; *Mu* (p. 31, r. 20-21) « intitolata: *D'alcune cause*... contiene le sue idee »; p. 341, r. 26-28 « intitolata: *Cause che impedirono finora lo sviluppo della libertá in Italia,* contiene le sue idee ».

Cr (p. 403, r. 33), *Co* (p. 37, r. 3), *Mu* (p. 32, r. 14) « carattere distrutto? »; p. 342, r. 14-15 « carattere demolito? ».

Cr (p. 404, r. 25), *Co* (p. 37, r. 31), *Mu* (p. 33, r. 11-12) « la quale si era formato »; p. 343, r. 5-6 « si aveva formato ».

Cr (p. 405, r. 4), *Co* (p. 38, r. 13), *Mu* (p. 33, r. 25-26) « in tal caso ci »; p. 343, r. 21 « allora ci ».

Cr (p. 406, r. 15), *Co* (p. 39, r. 27) « ai giovani: (*Co*: virgola) bisogna convincerli »; *Mu* (p. 35, r. 2) « giovani: bisogna amare la patria. Bisogna convincerli »; p. 344, r. 30-31 « giovani: — bisogna amare la patria: — invece bisogna convincerli ».

Cr (p. 407, r. 1-2), *Co* (p. 40, r. 17), *Mu* (p. 35, r. 23) » « Francesco Borbone »; p. 345, r. 17 « Francesco I ».

Cr (p. 407, r. 8), *Co* (p. 40, r. 23), *Mu* (p. 35, r. 29) « e ciò mostrano la lettera »; p. 345, r. 23-24 « e ciò mostra la lettera ».

Cr (p. 409, r. 14), *Co* (p. 42, r. 33), *Mu* (p. 38, r. 15) « dal '48 in poi »; p. 347, r. 27 « dal '48 al '71 ».

Cr (p. 409, r. 35), *Co* (p. 43, r. 21) « di cui si sono uditi gli echi nel nostro »; p. 348, r. 11-12 « di cui sonsi uditi gli echi anche nel nostro ».

Cr (p. 410, r. 8), *Co* (p. 43, r. 30), *Mu* (p. 39, r. 13) « formarono »; p. 348, r. 21 « formano ».

Cr (p. 411, r. 23), *Co* (p. 45, r. 14) « letterato dic'egli, e sarei diventato »; *Mu* (p. 41, r. 12-14) « letterato e giurai a me stesso che, conseguiti i miei fini politici, mi sarei consacrato tutto alle lettere

— dic'egli, — e sarei diventato »; p. 349, r. 32-34 « letterato, dic'egli, e giurai a me stesso, che conseguiti i miei fini politici, mi sarei consacrato tutto alle lettere, e sarei diventato ».

Co (p. 45, r. 30-31), *Mu* (p. 41, r. 29-30) « accusato da molti come peggiore de' liberali, vituperato da tutti quelli »; *Cr* (p. 412, r. 3-4) « accusato come cospiratore, come peggio de' liberali vituperato da quelli »; p. 350, r. 12-13 « accusato come conservatore, come peggio de' (liberali) ».

Cr (p. 413, r. 6), *Co* (p. 47, r. 6), *Mu* (p. 43, r. 6) « filosofo, che ha »; p. 352, r. 6 « filosofo il quale ».

Co (p. 47, r. 17), *Mu* (p. 44, r. 3) « un'altra volta »; p. 352, r. 17 « detto altra volta ».

Co (p. 48, r. 11), *Mu* (p. 44, r. 13) « spirito teista »; p. 353, r. 7 « spirito deista ».

Cr (p. 414, r. 30-31), *Co* (p. 48, r. 26), *Mu* (p. 44, r. 25) « vanno di lá da' quadri »; p. 353, r. 22 « vanno al di lá de' quadri ».

Cr (p. 417, r. 32), *Co* (p. 52, r. 3), *Mu* (p. 47, r. 31) « fa anche la pontefice »; p 356, r. 20 « fa anche da pontefice ».

Cr (p. 418, r. 4) *Co* (p. 52, r. 11), *Mu* (p. 48, r. 7) « partirá »; p. 356, r. 28 « deve partire ».

Cr (p. 418, r. 15), *Co* (p. 52, r. 23), *Mu* (p. 48, r. 18) « decapitasse »; p. 357, r. 3 « avesse decapitato ».

Co (p. 56, r. 2), *Mu* (p. 51, r. 9) « dato questo stato »; *Cr* (p. 421, r. 14) « dato quello stato »; p. 359, r. 35 « messo quello stato ».

Cr (p. 422, r. 34), *Co* (p. 57, r. 27), *Mu* (p. 53, r. 9) « dev'essere »; p. 361, r. 18 « dovess'essere ».

Cr (p. 423, r. 6), *Co* (p. 58, r. 1), *Mu* (p. 53, r. 16) « e l'arte stieno »; p. 361, r. 24-25 « e l'arte stesse » (la lezione data dal Croce, Cortese, Muscetta ci sembra ingiustificata, in quanto da un imperfetto « era la terra » non può dipendere un presente; il singolare può andare, in quanto si accorda ad uno dei due soggetti).

Co (p. 58, r. 7), *Mu* (p. 53, r. 22) « *è dovere, il dovere è sacrifizio!* »; p. 361, r. 31 « *è dovere, e sacrifizio!* ».

Cr (p. 427, r. 6), *Co* (p. 62, r. 8), *Mu* (p. 58, r. 7) « essendo lirici i cori »; p. 365, r. 31 « i cori essendo lirici ».

Cr (p. 428, r. 24), *Co* (p. 63, r. 30), *Mu* (p. 59, r. 20) « *immagini di ben* »; p. 367, r. 9 « *apparenze di ben* ».

Cr (p. 428, r. 33-34), *Co* (p. 64, r. 6-7), « nell'essere generale, Umanitá »; p. 367, r. 17-18 « nell'essere collettivo, Popolo, e nell'essere generale, Umanitá ».

Cr (p. 429, r. 6-7), *Co* (p. 64, r. 14-15), « ammette letterature nazionali »; p. 367, r. 25-26 « ammette chiese nazionali, cosí non ammette letterature nazionali ».

Co (p. 64, r. 27), *Mu* (p. 60, r. 17) « non fondatori: perché »; p. 368, r. 4-5 « non fondatori: precursori, perché ».

Cr (p. 431, r. 20), *Co* (p. 66, r. 33), *Mu* (p. 62, r. 16) « cuore pieno »; p. 370, r. 1 « core pieno ».

Co (p. 67, r. 7), *Mu* (p. 62, r. 23) « manca, ricostruire il sentimento »; p. 370, r. 8 « manca ricostituire il sentimento ».

Co (p. 67, r. 11-13), *Mu* (p. 62, r. 24-26) « sul popolo, poiché... popolo? »; p. 370, r. 11, 13 « sul popolo? — poiché... del popolo ».

Co (p. 67, r. 24), *Mu* (p. 63, r. 4) « io; la vostra opera »; p. 370, r. 23 « io; la loro opera »: potrebbe sembrare piú giusto « vostra », ma la lezione « loro » del giornale ci fa vedere questo popolo che, dopo essersi rivolto a Giovanni da Procida ed a Masaniello « Son io », si volge, poi, a riflettere, su se stesso: « la loro opera... ».

Cr (p. 433, r. 6), *Co* (p. 68, r. 24-25), *Mu* (p. 64, r. 6-7) « E poiché l'uomo... specie, egli forma »; p. 371, r. 21-22 « E siccome l'uomo... specie, allora egli forma ».

Cr (p. 433, r. 13), *Co* (p. 68, r. 30), *Mu* (p. 64, r. 12) « dai contorni »; p. 371, r. 27 « a contorni ».

Cr (p. 434, r. 25), *Co* (p. 70, r. 13), *Mu* (p. 65, r. 24) « di sotto »; p. 373, r. 2 « molto sotto ».

Cr (p. 434, r. 26), *Co* (p. 70, r. 14), *Mu* (p. 65, r. 25) « qualcosa »; p. 373, r. 3 « qual cosa » (abbiamo mantenuto questa forma che è attestata dal Tommaseo-Bellini).

Cr (p. 434, r. 31-32), *Co* (p. 70, r. 19), *Mu* (p. 65, r. 30) « alla parzialitá »; p. 373, r. 8 « alle parzialitá ».

Cr (p. 435, r. 3), *Co* (p. 70, r. 27), *Mu* (p. 66, r. 1) « possiamo »; p. 373, r. 15 « potessimo ».

Cr (p. 435, r. 10), *Co* (p. 71, r. 1), *Mu* (p. 66, r. 7) « c' è anche sinceritá »; p. 373, r. 22 « c' è sinceritá ».

Cr (p. 435, r. 30-31), *Co* (p. 71, r. 20), *Mu* (p. 66, r. 25) « C'era un uomo, celebre tabaccone, che, mentre... »; p. 374, r. 4-5 « Ricordate un uomo, il quale era un celebre tabaccone, e, mentre ».

Cr (p. 436, r. 7), *Co* (p. 71, r. 32), *Mu* (p. 67, r. 1) « Vi porterò come esempio un suo »; p. 374, r. 16 « Vi porterò l'esempio di un suo ».

Cr (p. 437, r. 8), *Co* (p. 73, r. 1), *Mu* (p. 67, r. 34) « il che meglio »; p. 375, r. 14-15 « ciò che meglio ».

Co (p. 73, r. 6), *Mu* (p. 68, r. 4) « da venti secoli... infiniti? »; p. 375, r. 19 « da tanti secoli... infiniti ».

Cr (p. 437, r. 29), *Co* (p. 73, r. 21-22), *Mu* (p. 68, r. 17-18) « come nella giovane etá la personificò anche Leopardi »; p. 375, r. 33-34 « come piú tardi nella giovane etá personificò Leopardi ».

Cr (p. 437, r. 36), *Co* (p. 73, r. 28), *Mu* (p. 68, r. 22) « Mazzini? Egli vi presenta »; p. 376, r. 5 « Mazzini? Quando si esprime egli vi presenta ».

Cr (p. 438, r. 18), *Co* (p. 74, r. 14), *Mu* (p. 69, r. 8) « nascosta »; p. 376, r. 24 « nascosa ».

Cr (p. 438, r. 26-27), *Co* (p. 74, r. 21), *Mu* (p. 69, r. 15) « mente, si scalda »; p. 376, r. 31-32 « mente, invece si scalda ».

Cr (p. 438, r. 35), *Co* (p. 74, r. 28), *Mu* (p. 69, r. 22) « sua maniera di »; p. 377, r. 3 « sua maniera, sua abitudine di ».

Cr (p. 439, r. 27-28), *Co* (p. 75, r. 23-24), *Mu* (p. 70, r. 14-15) « Ugolino; ed il metter Dante... e Mazzini vi dá »; p. 377, r. 30 « Ugolino; — quando metto Dante... Mazzini, ciò vi dá ».

Cr (p. 439, r. 34), *Co* (p. 75, r. 30), *Mu* (p. 70, r. 21) « superlativo che gli è proprio »; p. 378, r. 3 « superlativo. Non uno ».

Cr (p. 444, r. 7), *Co* (p. 81, r. 2), *Mu* (p. 75, r. 4) « Manzoni apriva con gl'*Inni* »; p. 381, r. 32-33 « Manzoni aveva aperta con gl' inni ».

Cr (p. 445, r. 9), *Co* (p. 82, r. 9), *Mu* (p. 76, r. 11-12) « sul-l'*Imitazione tragica* »; p. 382, r. 34 « sull' imitazione drammatica ».

Cr (p. 445, r. 33), *Co* (p. 82, r. 33), *Mu* (p. 77, r. 21) « andava a Laybach »; p. 383, r. 23 « andava lá ».

Cr (p. 445, r. 34), *Co* (p. 83, r. 1), *Mu* (p. 77, r. 22) « dette »; p. 383, r. 24 « dié ».

Cr (p. 445, r. 36), *Co* (p. 83, r. 3), *Mu* (p. 77, r. 24) « Francesco »; p. 383, r. 25 « Francesco I ».

Cr (p. 446, r. 9), *Co* (p. 83, r. 12), *Mu* (p. 78, r. 1) « ma solo i popoli »; p. 383, r. 33-34 « ma i popoli ignoranti ».

Cr (p. 447, r. 3), *Co* (p. 84, r. 8), *Mu* (p. 78, r. 27) « Dovette »; p. 384, r. 24 « Dové ».

Cr (p. 447, r. 7-8), *Co* (p. 84, r. 12-13), *Mu* (p. 79, r. 3-4) « Qui comincia... Rossetti: la sua fantasia esce dall' incertezza e piglia » p. 384, r. 28-29 « Lá comincia... Rossetti, — esce dal va e vieni la sua fantasia e piglia ».

Cr (p. 447, r. 26), *Co* (p. 84, r. 32), *Mu* (p. 79, r. 19) « delusioni »; p. 385, r. 9-10 « disillusioni ».

Cr (p. 447, r. 33), *Co* (p. 85, r. 6), *Mu* (p. 79, r. 25) « si mise a fare »; p. 385, r. 17 « si pose ».

Cr (p. 448, r. 18), *Co* (p. 85, r. 26), *Mu* (p. 80, r. 18) « credette »; p. 386, r. 2 « credé »: il giornale ha « crede », che non può andare, ma è piú facile correggere in « credé » che in « credette »; del resto, sono frequenti, come abbiamo visto, questi perfetti in *é*: dié, dové, ecc.

Cr (p. 448, r. 33), *Co* (p. 86, r. 8), *Mu* (p. 81, r. 3) « con tutta spontaneitá »; p. 386, r. 16 « con tutta la sua spontaneitá ».

Cr (p. 449, r. 6), *Co* (p. 86, r. 16), *Mu* (p. 81, r. 11) « profetizzava ciò che »; p. 386, r. 24 « profetizzava quanto avvenne ».

Cr (p. 450, r. 6), *Co* (p. 87, r. 20) *Mu* (p. 82, r. 14-15) « Ed innanzi tutto »; p. 387, r. 24 « E innanzi a tutto ».

Cr (p. 451, r. 27), *Co* (p. 89, r. 12), *Mu* (p. 84, r. 9) « maniera, perché »; p. 389, r. 10 « maniera, poiché ».

Cr (p. 453, r. 29-30), *Co* (p. 91, r. 20), *Mu* (p. 86, r. 18) « mettere il marchio d' infamia nella »; p. 391, r. 11-12 « mettere lo stigmate nella ».

Cr (p. 454, r. 36), *Co* (p. 92, r. 31), *Mu* (p. 87, r. 24) « Poi, qui »; p. 392, r. 17 « Dopo, qui ».

Cr (p. 455, r. 4), *Co* (p. 93, r. 2), *Mu* (p. 87, r. 27) « fantasia, che gettano »; p. 392, r. 21 « fantasia, i quali gettano ».

P. 393, r. 3 « quindi lo trae »: accettiamo dal Muscetta la lez. « lo » invece dell'altra « le », data dal giornale e accolta dal Croce e dal Cortese.

Cr (p. 455, r. 24), *Co* (p. 93, r. 21), *Mu* (p. 88, r. 13) « compatirsi nel secolo VIII, ma »; p. 393, r. 6 « compatirsi nel secolo XVII, ma ».

Cr (p. 456, r. 3), *Co* (p. 94, r. 3), *Mu* (p. 88, r. 28) « Rossetti, (*Co* e *Mu* hanno due punti) la poesia »; p. 393, r. 21 « Rossetti, quella ».

Co (p. 94, r. 16) « e non acquisti »; p. 394 r. 4 « e non racquisti ».

Cr (p. 458, r. 35-36), *Co* (p. 97, r. 11-12), *Mu* (p. 92, r. 11) « coll'accozzare »; p. 396, r. 29 « accozzando ».

Cr (p. 459, r. 32), *Co* (p. 98, r. 14), *Mu* (p. 93, r. 17) « sulla metafisica »; p. 397, r. 29-30 « nella metafisica ».

Co (p. 100, r. 7), *Mu* (p. 95, r. 5) « concludendo »; p. 399, r. 20 « Conchiudendo ».

Cr (p. 461, r. 32), *Co* (p. 100, r. 18), *Mu* (p. 95, r. 15) « vivente l'autore »; p. 399, r. 30-31 « vivendo l'autore ».

Cr (p. 462, r. 12), *Co* (p. 101, r. 9-11), *Mu* (p. 97, r. 9 e p. 98, r. 3) « nuova Scuola classica... marchese Puoti: scuola che »; p. 400, r. 9, 12 « nuova letteratura classica... Puoti, la quale ».

Cr (p. 463, r. 4), *Co* (p. 101, r. 19), *Mu* (p. 98, r. 9) « l'avevano »; p. 400, r. 18 « avevanla ».

Cr (p. 463, r. 6 e 8), *Co* (p. 102, r. 2 e 4), *Mu* (p. 98, r. 10 e 12) « Pei contemporanei... le cose »; p. 400, r. 19, 22 « Per i contemporanei... quelle cose ».

Cr (p. 463, r. 17), *Co* (p. 102, r. 13), *Mu* (p. 98, r. 20-21) « è stato sottratto alle statue »; p. 401, r. 8-9 « si è sottratto di sotto alle statue ».

Cr (p. 463, r. 20-21), *Co* (p. 102, r. 16), *Mu* (p. 98, r. 23-24) « e stigmatizzò l' impero »; p. 401, r. 12 « e pose uno stigmate sull' impero ».

Cr (p. 464, r. 17), *Co* (p. 103, r. 7-8), *Mu* (p. 99, r. 19-20) « Nell'opera di Colletta »; p. 401, r. 36 « Poiché in questa storia ».

Cr (p. 465, r. 9), *Co* (p. 104, r. 3), *Mu* (p. 100, r. 18-19) « dopo il '48 »; p. 402, r. 27 « al *48 ».

Co (p. 104, r. 16-17), *Mu* (p. 101, r. 1-2) « Stupido!; non capisci che chi vince sempre, anche perdendo, è la libertá? —. »; p. 403, r. 5-6 « Stupido, non capisci che chi vince sempre, anche perdendo, è la libertá! — ».

Cr (p. 465, r. 32), *Co* (p. 104, r. 27), *Mu* (p. 101, r. 11) « volendo tutti »; p. 403, r. 16 « ognuno volendo la libertá ».

Cr (p. 467, r. 32), *Co* (p. 106, r. 33), *Mu* (p. 103, r. 14-15) « di questa seconda opinione »; p. 405, r. 9-10 « di questa opinione ».

P. 406, r. 17 e 19 il giornale porta « quello e dove... succeduta piú maggior », ma riteniamo giustificata la correzione del Croce (p. 469, r. 11 e 13) « quello, dove... succeduta una maggior ».

Cr (p. 470, r. 10-11), *Co* (p. 109, r. 17), *Mu* (p. 106, r. 13) « degl'*Inni* (*Cr*: degl' inni), pubblicò »; p. 407, r. 14 « degl' inni, egli pubblicò ».

Cr (p. 470, r. 19), *Co* (p. 109, r. 26), *Mu* (p. 106, r. 21) « nel *Caffè* »; p. 407, r. 23 « col *Caffè* ».

Cr (p. 470, r. 30-31), *Co* (p. 110, r. 4-5), *Mu* (p. 107, r. 8) « negoziante; a stento »; p. 407, r. 34 « negoziante; appena ».

Cr (p. 472, r. 1), *Co* (p. 111, r. 14), *Mu* (p. 108, r. 16-17) « avendo riacquistato se stessa, con coscienza »; p. 409, r. 3 « riacquistata sé stessa, avendo coscienza di sé ».

Cr (p. 472, r. 9), *Co* (p. 111, r. 21), *Mu* (p. 108, r. 23) « che ci possa »; p. 409, r. 10 « che ci potesse ».

Cr (p. 472, r. 27), *Co* (p. 112, r. 6), *Mu* (p. 109, r. 10) « quando la scrisse »; p. 409, r. 28 « scrivendola ».

Cr (p. 473, r. 1), *Co* (p. 112, r. 16), *Mu* (p. 109, r. 21) « quanta fiacchezza sia »; p. 410, r. 1 « quanto di fiacco sia ».

Co (p. 112, r. 23), *Mu* (p. 109, r. 27-28) « sanguigni vanni »; p. 410, r. 8 « vanni sanguigni ».

Cr (p. 474, r. 15), *Co* (p. 113, r. 33), *Mu* (p. 110, r. 33) « in che è la »; p. 411, r. 12 « in cui è la ».

Cr (p. 474, r. 24), *Co* (p. 114, r. 6), *Mu* (p. 111, r. 7) « che ivi è appena accennato, qui è »; p. 411, r. 20 « che appena accennato lí dentro, qui è sviluppato ».

Cr (p. 474, r. 33-34), *Co* (p. 114, r. 15), *Mu* (p. 111, r. 15) « foggiato nomi e li ha appiccati a personificazioni »; p. 411, r. 28-29 « foggiato de' nomi e li ha appiccati a delle personificazioni ».

Cr (p. 474, r. 36), *Co* (p. 114, r. 19), *Mu* (p. 111, r. 18) « spunta »; p. 411, r. 32 « sbuccia ».

Co (p. 114, r. 26), *Mu* (p. 111, r. 24) « erto sovrasta »; p. 412, r. 4 « alto sovrasta ».

Cr (p. 476, r. 18), *Co* (p. 116, r. 3) « egregio letterato nostro, lo Gnoli »; p. 413, r. 12 « egregio letterato fiorentino, lo Gnoli »; il Croce ed il Cortese hanno corretto, in quanto lo Gnoli nato a Roma e vissuto quasi sempre a Roma non si può dire *fiorentino*, ma noi abbiamo creduto meglio attenerci al giornale, anche perché non può essere un errore di stampa, e pertanto deve essere una svista del De Sanctis stesso, derivata, forse, dai rapporti dello Gnoli con la Nuova Antologia, che, come è noto, si stampò fino al 1878 a Firenze.

Cr (p. 477, r. 11), *Co* (p. 116, r. 31), *Mu* (p. 114, r. 8) « quegli »; p. 414, r. 3 « quello ».

Cr (p. 477, r. 21-22), *Co* (p. 117, r. 8-9) « immagine, un grande albero »; *Mu* (p. 115, r. 7) « immagine di quel fioco chiarore! Laggiú guardate un grande albero »; p. 414, r. 12-13 « immagine di quel fioco chiarore! — Laggiú guardate un grande albero ».

Cr (p. 477, r. 26), *Co* (p. 117, r. 13), *Mu* (p. 115, r. 11) « ve la spieghi sul viso »; p. 414, r. 16 « ve la spinga sul viso » .

Cr (p. 480, r. 8), *Co* (p. 120, r. 5), *Mu* (p. 118, r. 6) « se quelli possano servire »; p. 416, r. 3 « se quelli possono servire ».

Cr (p. 480, r. 24), *Co* (p. 120, r. 21), *Mu* (p. 118, r. 20) « e questo, dunque non è un »; p. 416, r. 17 « quindi non è questo ».

Cr (p. 481, r. 27-28), *Co* (p. 121, r. 27-28), *Mu* (p. 118, r. 25-26) « da farsi comprendere »; p. 417, r. 20-21 « da esser compresa ».

Cr (p. 482, r. 20), *Co* (p. 122, r. 22), *Mu* (p. 120, r. 14) « sibbene »; p. 418, r. 11 « bensí ».

Cr (p. 483, r. 3-4), *Co* (p. 123, r. 8) « da parte le distinzioni »; p. 418, r. 29-30 « da parte tutte le poetiche, da quella di Aristotile a quella di Menzini; mettendo da ».

Cr (p. 483, r. 15), *Co* (p. 123, r. 19-20), *Mu* (p. 121, r. 11-12) « deve essere viva come l'oggetto ch'esprime »; p. 419, r. 7 « ella deve essere viva come l'oggetto ch'ella esprime ».

Cr (p. 485, r. 27), *Co* (p. 125, r. 28), *Mu* (p. 123, r. 14) « quello di sinistra »; p. 421, r. 11 « quello che è a sinistra ».

Cr (p. 486, r. 14), *Co* (p. 126, r. 17), *Mu* (p. 124, r. 2) « un punto nero »; p. 421, r. 32 « un pugno nero ».

Cr (p. 488, r. 15-16), *Co* (p. 128, r. 23), *Mu* (p. 126, r. 3) « non solo ci veda »; p. 423, r. 29-30 « ci vedesse ».

Co (p. 132, r. 3), *Mu* (p. 129, r. 5) « disconsentire »; p. 426, r. 28 « disconvenire ».

Cr (p. 492, r. 6), *Co* (p. 132, r. 28), *Mu* (p. 129, r. 28) « nei *Profughi di Parga* »; p. 427 r. 17 « nell'*Esule di Parga* ».

Cr (p. 492, r. 16), *Co* (p. 133, r. 5), *Mu* (p. 130, r. 8) « Un uomo che la »; p. 427, r. 26 « E sempre l'*io*? Un uomo che la ».

Co (p. 135, r. 4), *Mu* (p. 131, r. 4) « *Il castello di* »; p. 429, r. 4 « il *Sire di Monforte* ».

Cr (p. 493, r. 14), *Co* (p. 135, r. 14), *Mu* (p. 131, r. 13) « indegnata (*Mu*: indignata), che »; p. 429, r. 14 « indegnata la quale ».

Cr (p. 494, r. 32), *Co* (p. 136, r. 33), *Mu* (p. 133, r. 5) « quella specie »; p. 430, r. 32 « siffatta specie ».

Co (p. 138, r. 1) « tempi crudeli »; p. 431, r. 30 « tempi creduli ».

Cr (p. 496, r. 1), *Co* (p. 138, r. 7), *Mu* (p. 134, r. 13) « poetiche che rendono »; p. 431, r. 36 « poetiche le quali rendono ».

Co (p. 140, r. 13), *Mu* (p. 136, r. 10) « è perduto, perduto »; p. 433, r. 32 « egli è perduto per ».

Cr (p. 498, r. 6), *Co* (p. 140, r. 18), « orrore! Senza di lui »; p. 434, r. 5-7 « ' orrore! No, non ha misericordia Iddio. Ahi me misera! misera! ' Piú tardi: — ' Spegniti, luce mia, spegniti in perpetuo: muori, muori sepolta nella notte e nell'orrore! Senza di lui ' ».

Cr (p. 498, r. 25), *Co* (p. 141, r. 4), *Mu* (p. 136, r. 33) « che siano (*Cr*: sieno) di »; p. 434, r. 25 « che servano di ».

Co (p. 142, r. 15), *Mu* (p. 138, r. 5) « sulle peste »; p. 435, r. 33 « nelle peste ».

Cr (p. 503, r. 7-8), *Co* (p. 146, r. 1-2), *Mu* (p. 141, r. 16-17) « per le quali »; p. 439, r. 5-6 « per cui ».

Cr (p. 505, r. 29), *Co* (p. 148, r. 28), *Mu* (p. 144, r. 4) « a chi ha venduto la tua patria »; p. 441, r. 22 « a chi ti ha venduto la tua patria » (manteniamo questa forma, anche se un po' strana, per la sua energia parlata).

Cr (p. 506, r. 19), *Co* (p. 149, r. 19), *Mu* (p. 144, r. 26) « poesia, quel che »; p. 442, r. 8 « poesia ciò che la ».

Co (p. 153, r. 14) « se cosí non fosse »; p. 445, r. 14-15 « se cosí fosse ».

Cr (p. 510, r. 15), *Co* (p. 154, r. 23), *Mu* (p. 148, r. 15) « di far risonare »; p. 446, r. 11 « di gettare ».

Cr (p. 512, r. 11), *Co* (p. 156, r. 22), « femminile, — l' incanto »; p. 448, r. 5 « femminile, — onde l' incanto ».

Cr (p. 512, r. 28-32), *Co* (p. 157, r. 8-12), *Mu* (p. 150, r. 28-31) « rapida su cose... uomo. E, invece, dove... eloquente. Il rumore »; p. 448, r. 22-25 « rapida su le cose... E dove si... eloquente, perché il rumore ».

Cr (p. 512, r. 36), *Co* (p. 157, r. 16) « nati, — ecco le immagini cui la donna volle »; *Mu* (p. 151, r. 3) « nati: ecco le immagini cui un uomo non bada cui la donna volge »; p. 448, r. 29-30 « nati, son tutte immagini cui un uomo non bada ed a cui una donna volge.

Cr (p. 514, r. 15-16), *Co* (p. 159, r.6), *Mu* (p. 152, r. 19-20) « certo; voi sareste obbligati »; p. 450, r. 10 « certo, ed allora sarete ».

Co (p. 162, r. 14-15 e 19-20), *Mu* (p. 155, r. 19 e 23-24) « *pensiero, toglievasi un'altra dal petto Il lattante...* e ' *figlio D'una terra esecranda* ', e ' *ribrezzo invincibil m' ispira* ' »; *Cr* (p. 517, r, 13, 17) « *pensiero, un'altra dal petto si toglieva il lattante...* e *figlio di terra esecrata* e *m' ispiri ribrezzo invincibile* »; p. 453, r. 1-6 « *pensiero; un'altra dal petto si toglieva il lattante...* e *figlio di terra esecrata*, e *m'ispiri ribrezzo invincibile* ».

Co (p. 165, r. 3), *Mu* (p. 157, r. 28) « angustie »; p. 455 r. 14 « angosce ».

Cr (p. 519, r. 30), *Co* (p. 165, r. 8), *Mu* (p. 158, r. 2) « tranquilla, piena di malinconia »; p. 455, r. 19 « tranquilla di dolore senza malinconia ».

Cr (p. 521, r. 26), *Co* (p. 167, r. 8), *Mu* (p. 160, r. 8) « a un incidente »; p. 457, r. 19 « a un accidente ».

Co (p. 167, r. 14), *Mu* (p. 160, r. 14) « fra il clamore »; p. 457, r. 25 « fra la voce ».

Cr (p. 522, r. 3), *Co* (p. 167, r. 21), *Mu* (p. 160, r. 21) « determinata. Quel palpito, quell'entusiasmo »; p. 457, r. 32 « determinata: è palpito. Quell'entusiasmo » (abbiamo corretto cosí il giornale, che dá: « determinata. È palpito, quell'entusiasmo »).

Co (p. 167, r. 23), « che donassi a me il tuo cuor »; p. 457, r. 34 « che tu a me donassi il cor ».

Co (p. 167, r. 32 e 34), *Mu* (p. 160, r. 32 e p. 161, r. 2) « su cui si posa. . . Inesausto il suo dolor »; p. 458, r. 7-9 « su cui riposa... Inesausto è il suo dolor ».

Cr (p. 522, r. 27-28), *Co* (p. 168, r. 10-11), *Mu* (p. 160, r. 14) « la nostra bandiera »; p. 458, r. 19-20 « quella bandiera ».

Cr (p. 524, r. 23), *Co* (p. 170, r. 6-7), *Mu* (p. 163, r. 13-15) « del '31 (*Cr*: del '30)... trovare »; p. 460, r. 12-13 « del 30... ritrovare ».

Cr. (p. 525, r. 1), *Co* (p. 171, r. 1), *Mu* (p. 165, r. 1) « C' è stato un »; p. 461, r. 1 « È passato un ».

Cr (p. 525, r. 3-4), *Co* (p. 171, r. 4-5), *Mu* (p. 165, r. 4-5) « ciascuno sia in grado di comprendere quello che dirò »; p. 461, r. 4-5 « ciascuno intendesse di che parlerò ».

Cr (p. 527, r. 3-4), *Co* (p. 173, r. 4), *Mu* (p. 167, r. 7) « esistenza, trovate alcunché »; p. 462, r. 33 « esistenza, in essi trovate ».

Cr (p. 531, r. 3-4), *Co* (p. 177, r. 20), *Mu* p. 171, r. 9) « quelle transizioni »; p. 466, r. 31 « quelle transazioni » (abbiamo ripristinato la lez. data dal giornale, in base al significato dato alla parola « transazioni » dal Tommaseo-Bellini).

Cr (p. 531, r. 22), *Co* (p. 178, r. 5-6), *Mu* (p. 171, r. 26-27) « scriveva; egli diceva che quelle idee »; p. 467, r. 13 « scriveva perché, diceva, codeste idee ».

Cr (p. 532, r. 2-4), *Co* (p. 178, r. 18-20), *Mu* (p. 172, r. 5-8) « dice Dante, la mente *Alle sue vision quasi è divina?*... indovina quasi ciò che » (*Mu*: indovina ciò che); p. 467, r. 27-28 « Dante, *La mente in sue vision quasi è divina?*... indovina ciò che ».

Co (p. 182, r. 7-11), *Mu* (p. 175, r. 18-22) « entro i fitti... aspro di gieli... Infra le »; p. 471, r. 3-7 « entro ai fitti... aspro di geli... Entro le ».

Cr (p. 539, r. 8), *Co* (p. 186, r. 8), *Mu* (p. 179, r. 20) « sí che nasce »; p. 475, r. 1 « sí che ne nasce ».

Cr (p. 539, r. 17), *Co* (p. 186, r. 16) « in mezzo agli scioperati »; p. 475, r. 10 « in mezzo agli altri scioperati ».

Cr (p. 542, r. 28), *Co* (p. 189, r. 35), *Mu* (p. 183, r. 6) « di decasillabi, produce »; p. 478, r. 21 « di decasillabi o di endecasillabi, produce »: abbiamo mantenuta questa lezione data dal giornale, anche se non ci sono, nelle *Fantasie*, endecasillabi.

Cr (p. 543, r. 17), *Co* (p. 190, r. 23), *Mu* (p. 183, r. 28) « gli è Andrea »; p. 479, r. 9 « quell'è Andrea ».

Cr (p. 544, r. 10), *Co* (p. 191, r. 10-11), *Mu* (p. 185, r. 9) « e in ciò è »; p. 480, r. 9 « dov' è ».

Cr (p. 546, r. 14), *Co* (p. 193, r. 15), *Mu* (p. 187, r. 19) « comincia a discernersi »; p. 482, r. 5 « comincia a discernervisi ».

Cr (p. 548, r. 3), *Co* (p. 195, r. 8), *Mu* (p. 189, r. 15) « Nabucco »; p. 483, r. 27 « Nabuccodonosor ».

Cr (p. 548, r. 34), *Co* (p. 196, r. 7), *Mu* (p. 190, r. 15) « non accade il »; p. 484, r. 21 « non è il ».

Cr (p. 549, r. 6), *Co* (p. 190, r. 15), *Mu* (p. 190, r. 22) « Rosmini aveva »; p. 484, r. 29 « Rosmini giá aveva ».

Cr (p. 550, r. 21), *Co* (p. 197, r. 33), *Mu* (p. 192, r. 10) « prende »; p. 486, r. 4 « tiene? ».

Cr (p. 551, r. 16-17), *Co* (p. 198, r. 30-32), « di Alfieri: prolungamento... coda inutile? »; *Mu* (p. 193, r. 7-9) « di Alfieri: prolungamento... inutile? o ci è del nuovo? »; p. 486, r. 32-34 « Alfieri? È un prolungamento... inutile? O ci è del nuovo? ».

Cr (p. 551, r. 21), *Co* (p. 199, r. 3), *Mu* (p. 193, r. 12-13) « di noi: del sentimento di ciò che alcuni chiamano »; p. 487, r. 1-3 « di noi, che lo contempliamo in tanti modi i quali ci circondano e ci fanno corteggio, — quello che alcuni chiamano ».

Cr (p. 552, r. 19), *Co* (p. 200, r. 4), *Mu* (p. 194, r. 11) « quando si affaccia alla coltura »; p. 487, r. 35-36 « quando a lui si affaccia la coltura ».

Co (p. 203, r. 14), *Mu* (p. 197, r. 10) « sprofondato »; p. 490, r. 30 « profondato ».

Cr (p. 558, r. 4), *Co* (p. 206, r. 2) *Mu* (p. 200, r. 4) « vicende dei libri celebri »; p. 493, r. 2 « le vicende d'un libro celebre ».

Cr (p. 558, r. 31), *Co* (p. 206, r. 29), *Mu* (p. 200, r. 30) « Avete... trovate »; p. 493, r. 28 « ci avete... ci trovate ».

Cr (p. 558, r. 35), *Co* (p. 206, r. 33), *Mu* (p. 201, r. 1) « trovo spesso che un »; p. 493, r. 31 « trovo che per lo piú un ».

Cr (p. 560, r. 6), *Co* (p. 208, r. 6), *Mu* (p. 202, r. 6) « che in quella »; p. 494, r. 33 « che lá ».

Cr (p. 560, r. 31), *Co* (p. 208, r. 32), *Mu* (p. 202, r. 29) « Gli è che »; p. 495, r. 20 « È che ».

Cr (p. 565, r. 28), *Co* (p. 214, r. 11-13), *Mu* (p. 207, r. 28-30) « sbagliarono nei particolari, pur volevano la libertá... che li circondava »; p. 500, r. 4-6 « sbagliarono quando, astraendo ancora, volevano la libertá... che circondavali ».

Cr (p. 566, r. 5), *Co* (p. 214, r. 24), *Mu* (p. 208, r. 4) « concetti in cui è »; p. 500, r. 17 « concetti, dov' è ».

Cr. (p. 566, r. 15-16), *Co* (p. 214, r. 33), *Mu* (p. 208, r. 12) « ecclesiastica: il che »; p. 500, r. 25 « ecclesiastica ciò che ».

Cr (p. 567, r. 4), *Co* (p. 215, r. 25), *Mu* (p. 209, r. 1) « Aizzato »; p. 501, r. 12 « Stizzito ».

P. 501, r. 28: il giornale porta « in gergo simbiligico teologico-filosofico »: abbiamo accettato la correzione del Muscetta « in gergo simbolico ecc. ».

Co (p. 216, r. 11), *Mu* (p. 209, r. 18) « pensieri son divenuti »; p. 501, r. 30 « pensieri son essi divenuti ».

Cr (p. 567, r. 30), *Co* (p. 216, r. 18), *Mu* (p. 209, r. 24) « e della libertá »; p. 502, r. 1 « e della sua libertá ».

Cr (p. 568, r. 26), *Co* (p. 217, r. 17), *Mu* (p. 210, r. 21) « e calore nell'azione »; p. 502, r. 31 « e caldo nell'azione ».

Cr (p. 569, r. 25-27), *Co* (p. 218, r. 19-21), *Mu* (p. 211, r. 25-26) « La colpa, sia detto con... Niccolini, che non era nato artista »; p. 503, r. 28-29 « La colpa, dicendolo con... Niccolini, non nato artista ».

INDICE DEI NOMI

INDICE

LA SCUOLA LIBERALE

LA SCUOLA DEMOCRATICA